books
N
7831
.M6
1921

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE HEFT 220

DIE AUSDRUCKSBEWEGUNG DES SCHMERZES IN DER CHRISTLICHEN KUNST BIS ZUM AUSGANG DER RENAISSANCE

VON

LAURA MORGENSTERN

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ
STRASSBURG
1921

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

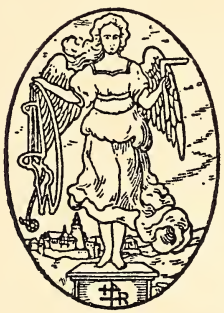
https://archive.org/details/dieausdrucksbewe00morg_0

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE HEFT 220

DIE AUSDRUCKSBEWEGUNG DES SCHMERZES IN DER CHRISTLICHEN KUNST BIS ZUM AUSGANG DER RENAISSANCE

VON

LAURA MORGENSTERN



VERLAG VON J. H. ED. HEITZ
STRASSBURG
1921

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG

Einleitung

Die moderne Kunst hat den ganzen Bereich seelischen Erlebens gestaltet. Alles Menschliche ballt sich zu ausdrucksgesättigtem Kunstwerk. Der größte der Modernen, Rodin, hat Menschengestalten geschaffen voller Wucht, deren Leiber Schmerz und Freude mit gleicher Stärke ausdrücken. Auch leise, fast nur musikalisch darstellbare Regungen der Seele hat er in Stein geformt. Die Mannigfaltigkeit der beseelten Formen ist uns nahe, denn unmittelbar und gelöst tönt uns Modernen Seelisches aus allen Kunstgebieten entgegen. Die künstlerische Phantasie waltet frei von Dogmen und überkommenen Formen, und ihr Inhalt ist alles Menschliche. Das Gelöste, Unbegrenzte der modernen Phantasie wird uns erst zum Erlebnis, wenn wir vor ägyptischen Werken stehen. Alles eingeschlossen in fast ungegliedertem Stein, unnahbar und fern in starrem, plastischem Aufbau. Die ägyptische Kunst lehrt uns, daß die Kunst nicht jederzeit das Menschlich-Erregte und Durchwühlte der Seele als Ideal ihres Schaffens ansah. Am Ende der griechischen Zeit, in den Gestalten der pergamenischen Kunst, die tragische Schicksale erdulden, war eine der modernen verwandte Ausdrucksmacht des Seelischen Gestalt geworden: das Leid von Giganten, das in gewundenen Leibern und schmerzgefurchten Antlitzen von erregtem Aufruhr zu uns spricht.

Das Christentum hat den Reichtum der Ausdrucksformen verworfen. Typisch und konventionell bildet es in den ersten Jahrhunderten immer mehr schablonenhafte Formen. Der Schmerz, sein eigenstes Seelenerlebnis spricht aus keinem

Werk der Frühzeit mit ergreifender Wucht. Das dargestellte Gefühlsleben erscheint flach und eingeschränkt, und erst im zweiten Jahrtausend sucht es eigenbelebte Ausdrucksformen. Erst im X. und XI. Jahrhundert finden wir Werke, wo das Seelische hineinwächst und sich behauptet gegenüber der überlieferten Repräsentationsform. Frei und voll eigener Ausdruckskraft ist erst die Gotik, die einen zwingenden, selbständigen Ausdruck für ihr Empfinden gefunden hat. Ihre Werke haben zuerst die Eindeutigkeit und Notwendigkeit der Gestaltung eines seelischen Erlebnisses. Voll und stark tönt der Schmerz in dieser Kunst, die ihn aber in ihrer geregelten Welt nur als Glied im Gesamtbau gelten läßt. Allein der Aufschwung seelischer Kraft, der vollsaftiges Leben und hehre Verklärung verschmolzen hatte, erlahmt, und das XIV. Jahrhundert bringt, wie jede abgeleitete Epoche, Verfeinerung und zugleich Erschlaffung der Formen mit sich. Sie übernimmt wohl die Grundformen der Gestaltung, übersteigert sie bis zur Verzerrtheit, aber unfähig diese Formen aus innerer Notwendigkeit und Kraft entspringen zu lassen, schafft sie nur Formeln und Schemen. Sie laufen sich tot, und das XV. Jahrhundert in seinem Schmerzenskult braucht neue Werte und eine reichere Ausdrucksskala, und so haben wir nach schwächlicher Flachheit ein Aufsteigen echter und mannigfaltiger Vollkraft. Im XVI. Jahrhundert ist ein kurzer Augenblick der Reife und Höhe, bevor im Barock, der andere Gesamtaufgaben zu lösen hatte, die Affekte in eine neue Bahn und zu neuer Steigerung gedrängt werden.

Es ist eine Hochflut eigener, lebendiger Form und ein Abflauen zu totem Schema, das eine rhythmische Gliederung in die Zeitfolge bringt. Und je eindringlicher wir uns in die Eigenform bedeutender Kunstwerke einleben, desto stärker treten uns artverschiedene und wesensverwandte Züge entgegen. Das Abflauen und Sterben abgeleiteter Formen wird klar an Typenreihen, die in zahlreichen Schablonen den lang-

samen Wandel verdeutlichen. Dieses Eigenleben, das Erschöpfende seiner Form, erhebt das bedeutende Werk so sehr über seine Epigonen und Nachahmer, daß wir es als ein Ganzes, in sich Vollendetes betrachten dürfen. Wir sind durch seine Gestaltungsart berechtigt, es zum Haupttypus einer Zeit zu erheben, und dürfen all die zeitlich früheren Formen, die an seinem Entstehen mitbeteiligt sind, unterdrücken. Nur so kommen wir zur Klarheit, wenn Typus gegen Typus steht, Neues von Altem deutlich geschieden ist und nicht ineinander hinübergleitet durch all die historisch gegebenen Zwischenglieder. Die Kenntnis der Zwischenglieder hindert uns, das Originale auch im bedeutendsten Werk zu überschätzen, aber wir müssen lange Entwicklungsstrecken unterdrücken, um stark und groß das Neue entgegenzunehmen. So werden wir mehr Angelpunkte, Höhen der Entwicklung hervorheben in der Beschreibung einzelner hervorragender Werke, um daneben für seichtere Zeiten die Durchschnittsform allein sprechen zu lassen.

Wir gehen von einem inneren seelischen Erlebnis aus: dem Schmerz, und suchen seine äußere Gestaltung zu erfassen. Es ist also der umgekehrte Weg, wie er in einer rein ikonographischen Betrachtungsart eingeschlagen wird[1]); nicht der gleichgestalteten Form wollen wir nachgehen und sie bald durch den Zusammenhang in diese oder jene Affektreihe stellen, sondern wir gehen dem Schmerzenserlebnis nach und suchen nur die Formen auf, welche aus diesem besonderen Erleben entstanden sind.

Zwei Probleme erscheinen uns wichtig bei der Betrachtung der Schmerzensdarstellungen:

1. Ist das Erlebnis ein gleiches in allen Epochen, oder verkörpert jede Zeit ein anderes Erlebnis?

---

[1]) Vgl. Tikkanen: Die Beinstellung in der bildenden Kunst. Tikkanen stellt z. B. alle gespreizten Beinstellungen zusammen und schließt dann auf bestimmte Seelenzustände, denen sie entsprechen sollen. Er geht also den Weg vom Physischen zum Psychischen.

2. In welcher Beziehung steht die Ausdrucksbewegung zur Bildmechanik: also zur Fläche, Gruppe, Verteilung der Massen?

Da es eine festgelegte Tatsache ist [2]), daß die körperlichen Ausdrucksmittel vor den physiognomischen ausgebildet wurden, beschränken wir uns nur auf die Ausdrucksbewegung des Körpers. Auch in den hochentwickelten Epochen bleibt in der Großkunst der Gesamtbewegung des Körpers der Vorrang gegenüber dem Antlitz durch die Klarheit des Umrisses und das Verwachsensein und den Zusammenhang mit der rhythmischen Gliederung des Ganzen.

Wir schränken unsere Beobachtungen ein auf die Passion Christi. Durch die religiöse Weltanschauung des Mittelalters ist die Wahl berechtigt, da andere Darstellungen: der Tod Mariae, die törichten Jungfrauen, der Heilige Sebastian, die Martyrerlegenden und die Verdammten auf dem Jüngsten Gericht keine wesentliche Bereicherung des Ausdruckes mit sich bringen.

Gehen wir thematisch den Schmerzensdarstellungen des christlichen Bilderkreises, also Christi Leiden und Sterben nach, so sehen wir im Laufe der Jahrhunderte zunehmend die häufigere Darstellung der Schmerzensszenen gegenüber den andern Lebensäußerungen. In den ersten Jahrhunderten haben wir aus theologischen Gründen [3]) das Fehlen der Passion, erst seit dem VI. Jahrhundert die Kreuzigung [4]), seit dem X. Jahr-

---

[2]) Vgl. Julius Lange: Die Gestalt des Menschen in der bildenden Kunst.

[3]) Kraus (Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, Kap. Kreuzigung). — Martigny (Dictionnaire des antiquités chrétiennes Paris 1889, chap. Crucifixion) führen als Gründe an: Das Vermeiden alles Schrecklichen und Entsetzlichen in der christlichen Kunst aus Rücksicht auf die Verfolgung der Gläubigen und die Angst vor der Verspottung dieser Bilder des Jammers und Elends von heidnischer Seite.

[4]) Älteste Kreuzigung: S. Sabina Rom, V. Jahrhundert, Rabula ca. 586 Florenz, Bibl. Laurentiana, siehe Kraus: Realenzyklopädie, Kap. Kreuzigung.

hundert die Kreuzabnahme und Grablegung [5]), seit dem XIII. Jahrhundert die Beweinung [6]) und im späten Mittelalter die Pietà (der Leichnam des Sohnes auf dem Schoß der Mutter [7]) [8]).

Das Vorwiegen der Schmerzensdarstellungen in der bildenden Kunst, seine mannigfaltigste Darstellung fällt in das realistische XV. Jahrhundert. Aus den literarischen Werken und den Mysterienbühnen spricht das gleiche Schwelgen im Schmerz, wie aus den Totentänzen, die in diesem Jahrhundert entstanden sind. Es ist daher selbverständlich, daß die Vielförmigkeit der Schmerzensäußerungen gegenüber früheren Jahrhunderten einen Höhepunkt zu bedeuten hat. Und so scheint äußerlich betrachtet die Zeitspanne vom VI. bis zum XVI. Jahrhundert die Entwicklung von der neutralen, einförmigen Geste zur äußerst vielfältigen, ausschließlichen Schmerzensgebärde zu zeigen. Also: Fortschritt, Ausbau und Reichtum.

Und doch kann von Entwicklung in diesem Sinne nur gesprochen werden, wenn man den Reichtum der Lebensäußerungen hoch wertet, nicht aber die überwältigende Kraft des Ausdrucks. Sobald wir Ausdruckskraft der Formen zum Maß nehmen, so sehen wir Höhepunkte in allen Epochen. Jede Zeit verherrlicht ein anderes Schmerzenserlebnis und kennt nur eine eingeschränkte Skala der Gefühle; jeder Stil schaltet die ihm fremden Erlebnis- und Gestaltungsformen aus, und gehen wir diesen Eigenzeichen der Stile nach, so sehen wir, daß jederzeit, wenn der Schmerz elementares Erleben

---

[5]) Evangelienhandschriften des X. und XI. Jahrhunderts. Codex Egberti Tafel 51; Aachen, Bremen, Gotha, München cim. 58. — Externsteine zu Horn ca 1115, vgl. Kraus: Christliche Kunst Bd. III, Kapitel: Ikonographie des Mittelalters.

[6]) Im XIII. Jahrh., Kraus ebenda.

[7]) Ca. 1380 zuerst in Miniaturen und Glasfenstern, dann erst in der Skulptur (älteste gemeißelte Pietà von 1390 von Claus Slüten nicht erhalten). Siehe Mâle: L'art religieux de la fin du Moyen-âge S. 122.

[8]) Siehe Mâle: ebenda Kap. Le Pathétique.

war, der Stil in der Eindeutigkeit und ewigen Gültigkeit der ihm eigenen Gebärdensprache eine absolute Höhe erreicht hat. So wären schon durch die Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit des seelischen Ausmaßes der verschiedenen Zeitepochen die abweichenden Ausdrucksbewegungen zu erklären.

Im Aufbau sind gewisse Darstellungen schon thematisch an einen unwandelbaren Typus, eine bestimmte Aufstellung gebunden. Die Kreuzigung rechnet immer mit drei oder mehreren Vertikalen, die Beweinung und Grablegung mit einer Horizontalen, die eingespannt wird zwischen zwei Vertikale und bereichert durch die Richtungskontraste der Zwischenfiguren.

Sehen wir von diesen Grundschemen ab, auf denen sich erst die Eigenform entwickelt, und suchen wir das Verhältnis der Ausdrucksbewegung zum Bildorganismus. Im Bildorganismus lösen sich die struktiven Werte in abstrakte Linien und Flächen von der imitativen Form ab. Wir empfinden in ihrem Zusammenhang, je nach Weichheit oder Starre, Gleichklang oder Dissonanz, die Eigenart der Stile. Dieser Linienrhythmus ist das Gesetzmäßige, das Struktive eines Kunstwerkes, und in seiner Einfachheit und Macht liegt die zwingende Eindeutigkeit des Werkes. Wir sehen daraus, daß der Ausdrucksbewegung eine andere bildbauende Kraft entgegenwächst, der Stilzwang. Der Rhythmus des Stiles kann die Ausdrucksbewegung steigern oder schwächen, je nachdem er mit ihr zusammenfließt oder sie seinem Zwang unterordnet und in diesem Fall allein für die Gliederung ausschlaggebend ist. Da die abstrakte Kraftlinie in allen Schmerzensdarstellungen durch Leiber Gestalt gewinnt, so können wir an ihrem struktiven Wert für den Bildorganismus die Eigenart des Stilzwanges erkennen.

Eine Johannesgestalt (Mantegna: Grablegung, Stich) ist und bleibt Pfeilergestalt, auch wenn die Schmerzensgebärde entfernt wird, denn Aufbaulinie ist nur der aufrechtstehende,

in sich geschlossene Körperkontur, und bei einem andern Johannes (Dürer: Beweinung, Stich von 1508) findet die unter der Macht innerer Erregung gewundene und gebrochene Körperkurve erst in der Gebärde, die wie ein Schrei emporgeworfen ist, ihre Begründung und Auslösung. Bei Mantegna liegt der bildbauende Wert der Johannesgestalt in ihrer statuarischen Haltung, die die innere Erregung übertönt, bei Dürer in den Leidkurven, die Ausdrucksbewegung und zugleich Komposition sind. Dies sind zwei polare Auffassungen der Gestaltung eines Affektes. Ihre typische Gegensätzlichkeit beruht auf einer prinzipiell verschiedenen Kunstauffassung. Wo der Stilzwang das Bild baut, ist der statuarische Wert der Gestalt wichtiger als ihre Ausdrucksbewegung; wo dagegen der Bildbau durch Zusammenklang und das Betonen der Ausdruckslinien bewirkt ist, liegt der Wert in der erregt-bewegten Gestalt. Dem statuarischen Typus steht der Ausdruckstypus gegenüber; er kann an den abstrakten Baulinien abgelesen werden. Die abstrakte Linie muß auch die Verquickung beider Typen kundgeben. Je stärker der Mißton, desto uneinheitlicher das Werk, das Werk eines Übergangsstiles. Diese beiden scharfgetrennten Gruppen fassen in sich alle starken, großen Kunstwerke und werden besonders klar in hochentwickelten Kunstepochen. Die bedeutendsten Denkmäler zeugen am eindringlichsten von der Eigenart ihrer Zeit, sie sind das Sinnbild ihrer Grundtendenzen. Die Ursprünglichkeit ihrer Genialität vermag erschöpfend den Kunstwillen einer ganzen Epoche zu verkörpern. Hingegen abgeleitete Epochen verdeutlichen uns ihr Kunstbild nur an langen Typenreihen, denn sie haben nicht die schöpferische Kraft, in einem einzigen Werk zur Synthese zu gelangen. Die Entartung beider Typen muß gesteigert und verzerrt ihren Grundcharakter offenbaren.

In der Entartung des statuarischen Typus wird das Gefühlsmäßige zur völligen Neutralität abflauen, und die Ge-

bärde wird so schwach, daß sie zur repräsentativen Formel herabsinkt. Der Gesamtrhythmus wird zur Ruhe und Starrheit, und rein schmückend wirkt die Gebärde. Das Schwinden der Ausdruckskraft, das völlige Überhandnehmen der Schmuckwerte gegenüber den Ausdruckswerten charakterisiert diese Gruppe.

Im Ausdruckstypus geht die Entartung den genau entgegengesetzten Weg. Nicht das Schwinden und Reduzieren der Gebärde, sondern der Überschwang und die übertriebene Ausladung ist die Folge der inneren Leere. Hier klingt nicht nur das Bildganze in Schmerzensrhythmen, sondern die aufgebauschten Gewänder, die verrenkten und ausgebogenen Körper überwuchern so sehr die statuarische Form, daß wir nur noch ein Liniengewinde vor uns haben, das durch sein falsches Pathos öd und ausdruckslos wirkt.

In der historischen Entwicklung läßt sich die scharfe Scheidung von Statuarischem und Ausdruckstypus nicht festhalten. Das Bild zeigt nicht einen festen Aufbau der Grundtypen zur Zeit einer künstlerischen Höhe, und das langsame Abflauen und Entarten bis zur seichten Fläche in abgeleiteten Epochen, sondern das Vorherrschen des Statuarischen oder des Ausdruckstypus in Zeiten der Blüte und ein Nebeneinander von entarteten und vollwertig starken Formen in Übergangszeiten.

So beginnen wir im Byzantinischen Stil mit der entarteten Formel des statuarischen Typus der Antike, erleben in den Formen der ottonischen Kunst den Doppelklang eines Mischstiles, wo neben Altem das Neue der drängenden Ausdrucksform steht, und finden erst in der Gotik des XIII. Jahrhunderts im Norden den vollwertigen Vertreter des Ausdrucksstiles. Auf italienischem Boden aber weist Giotto gleichzeitig auf eine Gegenströmung der Statuarik hin. Die Spätgotik bringt den charakteristischen Entartungstypus des Ausdrucksstiles, seine floskelhafte Übersteige-

rung der Formen, das XV. und XVI. Jahrhundert im Norden den Ausdruckstypus, dem der Süden in der Hochrenaissance den statuarischen Typus geklärt und gesteigert entgegengestellt. So ist es ein Auf und Ab von Höhe und Tiefe, von Pol und Gegenpol.

Der byzantinische Stil

Die Antike hatte für göttliche und menschliche Inhalte eine Bildform gefunden, die diese Inhalte überlebt hat. Das Christentum hat diese Bildform übernommen, und ein Jahrtausend brauchte es, bevor sein Inhalt die eigene Form fand. Aber die antike Rundform, die tastbar und nahe das Kultbild vermenschlichte, paßte schlecht zur dogmatischen Lehre, wie sie besonders die byzantinische Kirche ausgebildet hat; diese brauchte eine repräsentative Form, die auf großen Flächen ausgebreitet, klar und übersichtlich das Dogma verkündete. Ferne war geboten, denn nur Überirdisches galt als Inhalt. Und das Höfische wurde in dieselben farb- und goldstrotzenden Flachformen, wie das Kirchliche, gepreßt, nichts von den Greuel- und Bluttaten der Jahrhunderte sickerte durch.

Ein überpersönlicher Inhalt, über allem Menschengefühl stehende Gestalten erklären, daß die Gefühle eine beschränkte und festgelegte Skala nie überschreiten durften. Und dieses innere Verhalten: Hoheit und Kühle aus dogmatischen Herrschergründen heraus äußert sich in Gebärde und Antlitz durch die völlige Einordnung der Gebärde in die Gesamthaltung der Figuren, und das Vermeiden jeglicher Mehrbetonung auf Antlitz oder Gebärde gegenüber den stofflichen und schmückenden Gewandteilen.

Die wenigen Beispiele, die genügen, um den durch Jahrhunderte gleichbleibenden Typus zu charakterisieren, zeigen nur die leichten Abwandlungen, die durch Ort und Zeit geboten sind.

Die strenge und ganz der Tatsachenschilderung der Bibel entsprechende Darstellung ist S. Maria Antiqua (Rom VIII. Jahrhundert, erste Monumentaldarstellung der Kreuzigung Vorbild Rabula ca. 586); die durch Griechenlands Boden verklärte Schönheit von Daphni (XI. Jahrhundert) zeigt am stärksten, wie antikes Formgefühl noch im zweiten Jahrtausend lebendig ist, und S. Clemente XI. Jahrhundert) erweckt durch sein Abweichen von ruhevoller Strenge und griechischer Gelöstheit das Gefühl für den wirklich christlichen Stil, der jetzt langsam entsteht.

S. Maria Antiqua Rom; Maria und Johannes sind als abschließende Vertikalstützen dem Kreuzstamm untergeordnet. Johannes fehlt jegliche Spur von Schmerzensäußerung, er ist dem Beschauer zugewendet mit griechischer Segensgebärde; Maria, die übereinandergelegten Hände zum Kinn erhoben, drückt gedämpftes Weh aus. Die erhobenen Hände entsprechen in der Richtung dem strengen Vertikalismus des Körpers, das Gewand überdeckt sie und nimmt ihnen somit den Ausdruckswert der nackten Körpergebärde, es steigert sie durch die Größe der fallenden Massen und klärt und vereinfacht das Gesamtbild durch die großgestimmten Umrißlinien. Maria wirkt edel und gedämpft, repräsentativ-neutral Johannes.

Ein Mindestmaß von Affekten, die Stimmung hehr und feierlich. Nicht nur Marias verhüllte Gebärde, sondern auch des Johannes freigelegte, sind eingebunden im Gesamtbild der Gestalt. Der Stil gibt Maß und Halt dem Ausdruck, der das Einfach-Erhabene, Ernst-Würdevolle des Geschehens zur einheitlichen Grundstimmung erhebt.

Dem architektonisch festen Gefüge von S. Maria Antiqua stellen wir die freigelöste Gruppierung von Daphni entgegen. An Stelle des strengen Umrisses von Pfeilergestalten tritt uns der gleitende Schwung leichtgeneigter Körper entgegen. Die weisende Gebärde des Johannes verklingt in der leisen Neigung seines schönen Hauptes, aus dem sinnende Trauer spricht;

Maria greift nach dem Hals[1]), wie um ein Schluchzen zu unterdrücken und zeigt sanft auf Christus. Alles ist beruhigt, abgestimmt, ein wenig sentimental-rührend, doch berückend schön im Wohllaut des Allgemeinrhythmus, der hellenisches Gleichmaß in sich birgt.

Die Stimmung ist einheitlich elegisch, gleichtönend bei Maria und Johannes: wehmütig-klagend. Die Bewegungsweite bestimmt durch die Milde der kaum gelösten Glieder. Wenn auch durch die freie Symmetrie der Gebärden ihre vereinfachte Großheit und Klarheit sich einprägt, so bleiben sie doch eins mit dem Körperrhythmus und tönen nur mit im geklärten Einklang abgestimmter Kurven. Wieder ist es die Gesamthaltung, die die Ausdrucksskala bestimmt, durch sie ist die Monotonie gegeben.

S. Clemente[2]) (Apsismosaik). Wenn wir die gedämpften Affekte und das Unterordnen der Gebärde unter den Gesamtfluß von Körper und Gewand bisher gefunden haben, so tritt uns in der herben Eckigkeit von S. Clemente eine neue Stimmung entgegen. Der gemessene Ernst, die lyrische Sentimentalität weichen einer Schablone, die neben abgenützten Formelementen Neues in sich birgt. Eine aufgeregte Heftigkeit behauptet sich in den Gebärden. Marias ausgebreitete Hände mit den abgespreizten Daumen heben sich in ihrer Sprödigkeit hart und fest gegen den steifen Körper ab. Johannes weisende Gebärde wächst über die Allgemeinverhältnisse seines hageren Körpers hinaus, und die übergroße Hand, die silhouettenhaft umrissen ist, wird zu einem neuen Ausdrucksmittel. Die Gebärden lassen sich nur mit Mühe in das Ganzbild einordnen, sie haben gegenüber Gewand und Gesamtumriß eine Mehrbetonung erhalten.

---

[1]) Diese Gebärde gehört zu dem konventionellen Typenschatz des byzantinischen Stiles.

[2]) Vgl. Hagios Lukas u. S. Marco (11. Jahrhundert) stil- und ausdrucksverwandte Darstellungen.

S. Clemente offenbart sich als Werk eines Übergangsstiles, die Körper und Gewänder gehören einem Stil an, wo nur der ornamentale Fluß groß gehaltener Kurven ausschlaggebend ist, die Proportionen und Stellung der Hände weisen hinüber in eine Gestaltungsart, wo dem ausgleichenden Maß sanfter Kurven die erstarkte Ausdrucksgebärde entgegenwirkt. Jedoch bevor wir zu einer neuen Formensprache übergehen, wollen wir noch kurz zusammenfassend über den analysierten Typus sprechen.

Wir können den byzantinischen Typus einen neutralen nennen, denn der Schmerz bleibt nur an der Oberfläche und dringt nie zu ausgeprägtem elementarem Erleben durch. Die Formen bleiben durchweg ausdruckslos, schematisch. Die Gefühlsskala ist eingeschränkt durch den höfisch-dogmatischen Charakter des Stiles, und der Mangel an Eindeutigkeit seiner Gebärden, das Verwenden der gleichen Gebärde für Affekt und Ritus entstammt der gleichen Ursache. Es fehlt die wirkliche Erlebniskraft, die sich immer eigene intensiv belebte Formen schafft und nie aus allgemeinem, abgegriffenen Typenschatz abgenutzte Gesten wählt.

Zeitlich ist dieser Typus nicht auf die Vorherrschaft des byzantinischen Stiles beschränkt, sondern erstreckt sich je nach Provinz und Land in gotische Jahrhunderte hinein. Natürlich wird er dort nicht ungetrübt auftreten, sondern vermischt mit neuen Formwerten. In der Kleinkunst: Elfenbeindeckel der Evangeliare, Goldschmiedearbeiten — lebt er ungetrübt in der alten Formensprache weiter, ebenso in den Glasfenstern und Geweben, die in der Kunst fast immer stilistisch hundert Jahre in der Entwicklung zurück sind. In Süditalien und in den Mosaikwerken anderer Teile Italiens finden wir bis ins XIII. Jahrhundert den byzantinischen Typus.

Auch die Wechselburger Gruppe[3]) (ca. 1230) ge-

[3]) Nicht so rein byzantinisch ist die Halberstadter Gruppe ca. 1220, aus der trotz der eingebundenen Gebärden mehr unmittelbare, urwüchsige Empfindung spricht.

hört auf Grund ihres Formen- und Gefühlswertes zum byzantinischen Typus, da sie nicht aus der Sphäre klassisch abgestimmter, kühler Traurigkeit herausragt. Das weiche Ineinanderruhen der Hände der Maria, das leicht sentimentale Aufstützen des vergrämten Hauptes bei Johannes, der Schönheitskanon einer klassizistischen Eleganz, die im Wohlklang weicher Kurven und edler Gesichtsformen ihr Ideal findet, sind wesensverwandt mit Daphnis holder Sentimentalität, die einzig durch Technik und Ort linearer wirkt als die plastischen Formen in Wechselburg.

Die ottonische Kunst

Wir haben das erste Jahrtausend unter dem Einheitsbegriff des byzantinischen Stiles zusammengefaßt. Er war ein weltgültiger internationaler Stil, und der Einschlag der nationalen Färbung in den verschiedenen Ländern war zu gering, als daß er berücksichtigt werden müßte. Allein sobald das Dogma nicht einem einzigen herrschenden Hofe dient, die Kloster- und Hofkunst zur Volkskunst im weitesten Sinne wird, müssen wir mit völkischen Einheiten rechnen.

Nicht jedes Land hat zu allen Zeiten eine Kunstblüte erreicht, die es berechtigen würde, in einer summarischen Betrachtung der Gesamttypen berücksichtigt zu werden. Wir heben von nun ab nur die führenden Kunstvölker hervor, und wo mehrere Völker gleichbedeutend auftreten, wählen wir für jedes einen charakteristischen Vertreter.

In der romanischen Epoche, die vom X. bis zum XIII. Jahrhundert gerechnet wird, nehmen in der Kleinkunst die Miniaturen der Ottonen und ihrer Nachfolger, in der Großkunst vornehmlich die Plastik Frankreichs und Deutschlands eine wichtige Stelle ein.

In Italien lebt bis Giotto die byzantinische Form mit leichten Wandlungen hin.

Die Miniaturmalerei der Ottonen hat das Höchste am Anfang ihrer Entwicklung geleistet. Als Hauptvertreter können folgende Codices gelten:

Codes aureus in Gotha aus Echternach,
Evangeliar Otto III., München,
Codex aureus (Escorial) aus Speyer,
Evangelistarium Heinrich III., Bremen,
Evangeliar Otto III., Aachen, Domschatz.

Werke, die unter Heinrich II. entstanden sind:

Codex aureus von St. Emmeram,
Heinrich II. Prachtcodices für den Bamberger Dom.

Die Nachwirkung des Stiles aus den letzten Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts und den ersten des XIII. Jahrhunderts:

Gebetbuch der heil. Elisabeth, Cividale,
Psalter in der Stadtbibliothek Hamburg[1]).

Die Beispiele erstrecken sich über drei Jahrhunderte, der Name ottonische Kunst ist berechtigt durch die Festlegung des Typus in der Zeit der Blüte unter den Ottonen. Die Erlesenheit der Form muß mit der Klosterkunst, die für den Hof arbeitete, erklärt werden. Es ist eine Elitekunst, die lebt und stirbt mit der Höhe der Kultur des Hofes, für den sie bestimmt ist. Der Zusammenhang mit Byzanz ist kulturell und künstlerisch begründet, aber die eigene Ausdruckskraft dieser Künstler darf nicht unterschätzt werden. Wir suchen ein einheitliches Bild dieser Formwelt zu entwerfen, da sie wie alle Treibhauskunst keine Entwicklung und Steigerung kennt.

Schon in den frühen Miniaturen (Rabula, Rossano) brechen trotz der Symmetrie und Regelmäßigkeit der Anlage die Affektgebärden aus den Gestalten heraus mit einer Wucht, als wollten

---

[1]) Siehe Abbildungen in Wölfflin: Die Bamberger Apokalypse. Dehio: Deutsche Kunst (Band Abbildungen). — Bastard: Peintures et ornaments de Manuscrits. — Bernath: Die Malerei des Mittelalters. — Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. — Swarzenski: Die Salzburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts.

sie das feste Gefüge mit der Macht ihrer inneren Anteilnahme zersprengen. Sie lodern auf aus der Höhengleichheit der Köpfe und binden doch wieder durch ihr Hinstreben zum seelisch Zusammengehörigen. Schon der Orient kennt den Wert einer machtvollen Gebärde, aber klassisch groß ist sie erst in der ottonischen Kunst geprägt worden.

Die ottonische Miniaturmalerei baut ihre Werke in klaren, dekorativ aufgeteilten großen und ernsten Formen. Wenige groß gesehene Hauptmotive, ein Linienzwang, der oft ans Starre grenzt, alles gewaltig, bedeutsam und äußerst einfach. Das furchtbare Verhängnis des Geschehens spricht mit unerbittlichem Zwang aus den düsteren, finsteren Gestalten. Keine weiche Klage mehr, nur herbe Gewaltsamkeit der bis ins Innerste ergriffenen Menschen. Diese Kunst hat einen Sinn für ornamentale Schönheit ausgeglichener Formen, sie gestaltet die Hand als rein lineares Gebilde, aber daneben übersteigert sie den Ausdruck durch Anschwellen der Geste, wenn sie Seelisches ausdrückt. So stehen hier zwei Elemente nebeneinander: formende Klarheit, die nur Sinn für möglichst abgewägte Flächenfüllung hat und seelisches Erschüttertsein, das sich Bahn bricht durch alle Schranken des starren Gleichmaßes hindurch. Hierin liegt der eigentliche Kern dieser Blätter; wie die schwellende Gebärde im Bann gehalten wird durch die Symmetrie, wie sie verschweißt wird mit dem Körperrhythmus und dadurch ihre vereinzelte Abgesonderheit verliert, und wie sie entfaltet wird, um selbst neben dem Ausdruckselement noch dekorativ füllendes Gebilde zu sein, ist so fein abgewogen und künstlerisch gestaltet, daß wir daraus sehen, nur eine ganz große Kunst konnte dieser doppelten Aufgabe gerecht werden. Aber die Macht der inneren Erregung geht weiter, sie biegt die Säulenleiber, die so turmfest verankert schienen, sie krümmt den Arm, aus dem erschreckend groß die Hand herausragt, in der der ganze Kopf gebettet wird, so furchtbar ist der Schmerz, für den kein Maß gefunden werden kann Die Heftig-

keit, der Aufruhr stehen neben der feierlichen Einförmigkeit, die starr vor Schmerz durch ihre versteinerte Härte wirkt. Diese Kunst, wo Zähmung und Bändigung eine fast kristallinische Gesetzmäßigkeit erreicht haben, kennt nur den tragischen, erschreckend-fürchterlichen Schmerz. Sie prägt die übergroße Handgeste als Stimmungs- und Ausdrucksmittel und baut sie als bedeutungsvolles Glied in die strenge Gliederung abstrakter Formen. Der Schmerz findet einen bedeutungsvollen Widerhall in dieser Kunst, denn in der ehernen Steifheit linearer Flachformen wirkt das Seelische, das so rein und abgelöst in der Gebärde zusammengeballt ist mit ungeahnter Wucht. Wie dem wohlerwogenen Ausgleich grausam hart die oft steifen und eckigen Wehgebärden entgegenwirken, und doch ein Ganzes geschaffen wird, das in allem den Sinn für Größe und unbeugsame Strenge zeigt, ist so eigenartig, daß wohl die ottonische Kunst mit Recht die klassische Kunst des tragischen Schmerzes genannt werden darf. Mit Ehrfurcht ergreifen uns ihre Gestalten, die über allem Menschenmaß stehen in ihrer symbolischen Fernform, aber ebenso in der Tiefe ihrer seelischen Ergriffenheit.

Dieser Stil, der ein typischer Mißstil ist, bringt Zwitterhaftigkeit seiner Bauelemente; ornamentalen Flächensinn und drängende Gefühlsformen zum Ausgleich, indem er den Gesamtformen einen abstrakten Charakter verleiht. So bleibt auch diese Kunst trotz zwingender Macht erschütternder Gebärden eine Fernkunst, die in der Zeitlosigkeit und Beziehungslosigkeit im Raum ihrer Formen nur Größe und Tragik übermenschlicher Geschicke ausdrücken kann.

Jegliches völliges Losgelöstsein vom Leben in der Kunst: Körperlosigkeit der Formen, rein schmückender Wert edelsteinleuchtender Farben, Beziehungslosigkeit im Raum, bringen eine Fernkunst zustande, die höchste ästhetische Werte mit großer Ausdruckskraft verbinden kann, aber deshalb nie warme menschliche Gefühle in lebensvoller Kraftform voll ertönen

läßt. In der ottonischen Kunst haben wir wohl Schmerzensgebärden: die ungeheuer ergreifende hohle Hand, in die ein schmerzdurchwühlter Kopf gelegt wird, aber die völlige Isoliertheit der Gesten, ihre drastisch aufdringliche Sprache, die ornamentale Ruheform ihrer Gebilde hinterlassen den Ausdruck des Unbelebten.

Gotik[1])

Das 13. Jahrhundert

Trotz aller Eigenart dieser Miniaturkunst lebt doch in ihr der byzantinische Formkanon als Grundelement. Er spricht zu uns in den eingebundenen Gebärden, die noch in Werken des frühen XIII. Jahrhunderts vorkommen (Elisabethkodex, Cividale), und er wird sogar in der Gotik fortleben, vornehmlich in den Glasfenstern der Kathedralen. Auch die drastisch großen Gebärden der ottonischen Zeit drängen sich hin und wieder in gotischen Werken auf. Aber es sind Nebenformen, die nur mitklingen, wenn wir die Vielgestaltigkeit der Zeit erfassen wollen.

Die romanische Plastik zeigt neben müden Formen der Spätantike (St. Trophime Arles; St. Gilles) den krampfhaft erregten Typus von Moissac, Souillac usw. Und Autun mit den spindeldürren bizarren Gestalten des jüngsten Gerichtes erscheint rätselhaft und gespenstig. Diese Zeit der Erwartung, des Suchens war unfähig, klare und eindeutige Typen zu schaffen. Der Wirbel, der die Gewänder kräuselt und windet, biegt und dreht auch die überlangen, überschlanken Körper (Vézelay), aber wir müssen an ihnen deuten, wenn wir ihren

[1]) Vgl. Sauerlandt: Die deutsche Plastik des Mittelalters. — Michel: Histoire de l'art (Bd. III und IV) Mâle: L'art religieux du XIII siècle en France. — Pillon: Les sculpteurs français du XIII siécle. — Vitryet Brière: Documents de sculpture française du Moyen-Age. — Venturi: Storia dell' arte italiana.

Sinn entziffern wollen. In dieser Dumpfheit des XII. Jahrhunderts liegt gewiß der Keim zum Neuen, und in den verschlossenen Säulenleibern von Le Mans, Corbeil, Chartres ist schon vorausgeahnt die Fülle des Lebens von Reims und Amiens. Aber das unsichere Flackern der Ungewißheit im XII. Jahrhundert ist nur Vorstufe zum reifen Gleichgewicht des XIII. Jahrhunderts.

Die Gotik ist erst die Kunst, die den christlichen Inhalt bildsam gemacht hat. In zwei Gestalten ist das Empfinden dieser starken Zeit zum Sinnbild geworden: In Dante, der gewaltig war im Haß wie in der Liebe, und im heiligen Franz, dessen überströmende Liebe keine Schranken der Hingebung kannte. Dante und die französischen Kathedralen haben die Synthese gefunden für das christliche Ideal. Mag noch so viel Antikes mitleben in seinen Gestalten und in den Tier- und Fabelwesen der Kathedralen, die Grundform ist neu. Sie zeigt der Antike gegenüber den neuen christlichen Menschen. Lebensvoll und kräftig, aber den Blick gerichtet auf ein Höheres, Übermenschliches. Und diese ganz eigene Mischung von Idealität und pulsierendem Leben bringt all den Adel und die Verklärung in die Schmerzensauffassung dieser Zeit. So wirklichkeitstreu uns oft die Schmerzensgestalten erscheinen, wir sehen doch immer eine Läuterung in ihrem Empfinden. Die unendliche Bereicherung und Befreiung des Gefühlslebens erklärt den Reichtum der Schmerzensäußerungen. Im XIII. Jahrhundert erscheint zum erstenmal die ohnmächtige Maria, früher war solch starke Anteilnahme und Verinnerlichung unmöglich. Dieser neue Gefühlsreichtum und das Anwachsen der Vitalität bis zum Übermaß ließen sich in keine der überlieferten Formen pressen. Sie mußten eine neue Form aus ihrem eigenen Empfinden heraus schaffen.

Die Kunst dieser Zeit schafft in vollrunder Körperlichkeit. Sie hat eine kräftigere und dem Leben nähere Auffassung als ein schematischer Linearstil oder ein abstrakter Gebärdenstil.

Die raumverdrängende Körperform verlangt eine intensivere und allseitigere Beseelung als die lineare Zeichenkunst bemalter Flächen. Die Belebung durchdringt zu gleichen Teilen den ganzen Körper, das Antlitz und das Gewand, und so haben wir zum erstenmal völlige Einheit zwischen dem Ganzen der Kunstform und dem seelischen Inhalt. Wo die Form so intensiv belebt wird, da muß Bewegung, Umfluten des Stoffes durch Ausdruckskräfte, Bereicherung und Erweiterung der Ausdrucksfläche sein. Und so können wir von beseelten Gewändern sprechen, da sie von nun an ein wichtiger Ausdrucksträger werden. Durchbrechen der Starrheit in Form und Gehalt hat immer Bereicherung des Ausdrucks und häufig Lockerung der Form zur Folge. Wir versuchen daher unsere Beispiele in der Linie der Steigerung und Lockerung zu geben. Deshalb gehen wir von Frankreich aus, um über Deutschland nach Italien den Weg zu finden.

Frankreich

Elfenbein Louvre ca. 1270/90

Wir wählen ein Fragment einer Kreuzabnahme. Zwar ist Ausdrucksträger nur eine einzige Gestalt: die Maria, aber diese zarte Äußerung des Schmerzes finden wir allgemein als charakteristischen Zug der französischen Werke des XIII. Jahrhunderts. Die meisterhafte Ausführung dieses Elfenbeins berechtigt uns dieses Kleinod der Kleinkunst in eine Reihe mit Naumburg und Pisano zu stellen. Der eigene Wert dieses Werkes liegt in der Läuterung zur beseelten Feinheit, wie es in der Großplastik kaum der Fall ist. Es zeigt dabei die Eigenart französischer Schmerzensauffassung gesteigert und verklärt. Weich fließt die Schmerzenskurve Christi in die Hände der Mutter, die zärtlich die Hand des Toten stützt und hält. Sie versenkt sich in sanfter Trauer in ihren Anblick, und wehevoll innig ist ihr Scheideblick.

Die Gestalt ist voll von Adel, und verklärt tritt uns ihre schlankgliedrige Schönheit entgegen. Ein Rieseln der Empfin-

dung geht durch die schweigsamen Glieder, und die wohligen Linien der Gewandung, und mildes Dulden webt um sie Einsamkeit und Ferne. Schwermut neigt das feine Haupt sanft gegen den Toten, aber nur wie ein Hauch liegt der Schmerz über der verklärten Erscheinung. Es scheint als sei diese köstliche Feinheit der Formen nur Gefäß für Zärtlichkeit und duldende Trauer, und als läge im schmelzenden Fluten sanfter Linien das ausgleichende Erlösen vor übermäßigem Andringen des Leids. Die Gestalt ist in die Sphäre einer verklärten Idealität erhoben, wo gefaßte Innigkeit edelgebildete Glieder durchdringt. Abgetönt, lyrisch, eintönig, eingehüllt in Harmonie, so wirkt diese rein weibliche Gefühlsäußerung.

Deutschland

Naumburg. Triumphkreuz ca. 1270

Massive, grobe und wuchtige Körper tragen einen großen wuchtigen Schmerz. Johannes reißt in straffem Schwung sein Gewand empor, denn sein Weh entringt sich mit starker Kraft. Die Stoßkraft der packenden Gebärde wendet im Gegensinn Haupt und Schulter. In diesem Umbiegen wird die brutale Heftigkeit zu erschütterndem Mitleid. Die ungestüme Wucht spricht im ausdrucksgeladenen Gewand, im Wehleid klagenden Haupt des Johannes. Ein inneres Wallen, ein Durchwühltsein bricht sich Bahn im aufgerafftem Gewand und in den starkverknoteten Händen. Derb spricht zu uns der hemmungslose Bewegungsreichtum der ausbrechenden Gebärde. Das Stoßen des Gewandes bewirkt Steigerung der Körperbewegung und das Betonen des jähen Auffahrens aus innigster Bedrängnis. Bestimmend für Aufbau und Gesamtbild ist diese schräg emporfahrende Gewandlinie und der ihr entgegenwirkende Richtungskontrast im Haupt. Gebaut aus Schmerzenslinien, ist diese markige Massigkeit eindrucksvoll und kraftvoll zugleich. Das zerhackte Gewand der Maria kann als Leidmotiv gelten. Das Sich-ans-Herzgreifen und das Weisen auf Christus lösen in uns

Mitleid für die schmerzenszerrissene Mutter aus. In diesen Händen, die schlicht und anspruchslos richtungsgleich sprechen, liegt Hoffnungslosigkeit und rührende Klage. Das abgewendete Haupt ist in die große umschließende Linie des Tuches einbezogen, und so spricht auch bei Maria statt verzweigter Binnenform der großgehaltene Umriß. Dem grellen Jammer der Johannesgestalt tönt beklommen und gramverzehrt Maria entgegen, beide voller Lebensschwung und Kraft.

Italien

Giov. Pisano: Kreuzigung, Kanzelrelief von S. Andrea in Pistoja von 1311

Sturm und Aufruhr peitschten die dichtgedrängten, zusammengepferchten Leiber. Wild prallen sie aneinander, schmeißen die Arme mit offener Handfläche voller Verzweiflung von sich, kauern sich in einen Klumpen zusammen, taumeln rückwärts vor Ohnmacht und rasendem Schmerz, verrenken Glieder und Kopf in Mitleid und Beben.

Wie ein Donnerschlag fährt der Schmerz unter die Menschen, befreit sie von Haltung und Fessel und überläßt sie einem augenblicklichen Krampf, der in ihnen wühlt, sie durchbohrt, daß sie übervoll an Erregung zucken und sich winden wie unter Hieben. Wir sind zu sehr überwältigt von diesem Überschwung, diesem Außersichsein, um noch Glieder und Leib und Antlitz zu trennen; alles überstürzt sich, überschäumt, und wie ein Katarakt reißt uns diese fieberhafte jähe Entladung mit sich. Regellos, ungezügelt, aufgezehrt von der Glut innerer Raserei, so wirken diese, wie nur für Augenblicksdauer aufgetürmten, gramzerrissenen Gestalten.

Etwas Hinreißendes, Feuriges lebt in diesen ganz ausladenden lauten Gebärden. Wir hören das Geheul und Gewimmer und wissen uns nicht zu wehren gegen den Andrang dieses ekstatischen Lebens. Es ist wie ein Wildbach, und die Form ist zerfetzt und aufgelöst, alles überschäumend aus

Leidenschaft und Kraft, die Formen durchtränkt mit heißem, vollerbebendem Leben.

Bändigung und Ferne sind dieser Kunst fremd, sie kennt nur Hingerissensein und schrankenloses Austoben. Bewegung, ja Taumel sind ihre ureigenen Ausdrucksmittel, und alle Regel und bannende Mäßigung ist ohnmächtig gegenüber der Überfülle von dahinstürmendem Leben. Die Gebärde kommt nie zur Entfaltung, zur Isoliertheit und Steigerung, denn zu heftig drängt immer neues Aufwallen des Innern nach. Die durchwühlten Antlitze, die sich windenden, zuckenden Leiber, die vom Wirbel ergriffenen Beine und Hände sind ausdrucksgesättigt.

Inwiefern diese wilde, ungezügelte Kunst Höhe oder Abgrund bedeutet, kann nur ermessen werden, wenn man ihre Entgleisungen: z. B. Lorenzokanzeln von Donatello oder Niccolo dell' Arca in Bari neben die dramatische Geistigkeit Giov. Pisanos stellt.

Aber eins bringt dieses Werk: Befreiung von jeglicher Schablone, ein Schaffen von neuen Ausdrucksformen aus unmittelbarem, ureigenem Erleben heraus, ein Überwinden jeglicher Überlieferung.

Giotto: Beweinung Christi, Wandbild in der Arenakapelle zu Padua 1306

So rein und verklärt ertönt nach den ohrenzerreißenden Schreien Pisanos Klage um den Toten bei Giotto, daß zuerst nur das abgewogene Maß und die Zurückhaltung zu uns sprechen. Wir fühlen einen Widerhall der Formen in andern Formen, eine Harmonie von Bewegungen, die sich entsprechen und ergänzen, große zusammenhaltende Linien, die in weichem Schwung ausklingen, das melodische Wiegen des Rhythmus, und vergessen ob all der Anmut und edlen Haltung das Tragische des Geschehens.

Und doch lebt in diesen fein abgewogenen Formen ein

Gefühlsreichtum, nur erhoben in die Sphäre gedämpften abgetönten Schmerzes. An Tönen ist Giotto nicht arm, nur ist die Spanne der Gefühle eine beschränkte. Vom leisen Halten und Sichversenken in den Schmerz bei Magdalena bis zum Ausspannen der Arme beim klagenden Johannes ist das Umarmen und Heben des Hauptes, das weiche Schmiegen der gefalteten Hände an das geneigte Haupt und das Erheben der Arme, um die tränenreiche Klage zu begleiten, vorhanden. Aber all dieser Ausladung wirkt ein wellengleiches Lindern entgegen; wie wenn den Ausbruch eine andere Kraft, der Formklärung und Übersichtlichkeit, zu einer gelösten und doch fest im Gesamtfluß des Körpers verankerten Linienbewegung ableiten würde. Alle Gebärden sind äußerst einfach, eindeutig, so überzeugend typisch, daß das Geschehen durch sie eine Gültigkeit und Ewigkeit erhält, die es allem Zufall entrückt.

Alles ist durchsichtig, klar, Masse spricht gegen Masse, und doch lebt keine Starre in all der architektonischen Strenge, denn sanft und weich gleiten die Gebärden in hockende Klumpengestalten und feingegliederte Körper.

Giotto belebt den klaren und festgefügten Bau seiner Komposition mit ruhiger Innigkeit und verhaltenem Weh. Aber wir fühlen trotz allem seelischen Reichtum, daß formbestimmend das ruhevolle Gleiten kreisender Kurven und das gegenseitige Ausklingen der im Gleichgewicht verteilter Massen ist.

Somit ist Giotto eine Höhe des statuarischen Typus und mahnt in seiner Formgebung und Ausdrucksskala an die frühchristliche und italienische Renaissancekunst. Wie ein Pfahl ist er eingerammt zwischen die hochgotische Blüte des Ausdrucksstiles und seine spätgotische Entartung.

Unsere Beispiele zeigen zwei gegensätzliche Typen: die edle verhaltene Klage im französischen Elfenbein und bei Giotto, und den kraftvollen, erschütternden Jammer in Naumburg und bei Pisano.

Die Zeit der „Vita Nuova", wo aller Schmerz geläutert ist

zu einer Feinheit und edlen Zurückhaltung aus Verehrung für das Ideal, und die des Inferno, wo menschliches Leid aus allen Lebensporen uns entgegenzuckt, spricht in ihrer Mannigfaltigkeit der Schmerzensempfindung aus den Kunstwerken. Die Holdseligkeit sanfter Wehgebärden, die lind und zart den Toten berühren, gehört in eine Zeit, deren Weltbild im Paradies seine Erfüllung und Ganzheit fand, und die derbe und wuchtige Sprache aufgewühlter und gewundener Leiber entstand in einem Jahrhundert, wo das Leben mit Sinnenfreude und Kraft tätig heraufdrang und sich nicht bannen ließ in Mönchskutten.

Stilistisch gehören diese Erlebnisarten in getrennte Gebiete. Die starken und von Schmerz geformten Ausdrucksbewegungen bauen die Gestalten und die Kompositionen in bewegten Wehkrümmungen, die gleitenden Linien besänftigter Trauer sind durch die Gesamthaltung zu einer Harmonie, die stärker spricht als das Weh, beherrscht.

Das französische Elfenbein ist durch seine verklärte Trauer so seelenvoll, daß es noch zum Ausdruckstypus gerechnet werden kann, Giotto steht durch die Architektonik seiner Gliederung unter den Hauptvertretern der Statuarik. So tönt aus den Schmerzensdarstellungen dieser wenigen Hauptwerke der Zeit dieselbe Mischung von vollkräftigem Leben und verklärter Wirklichkeit wie aus der Gesamtheit der Gotik. Das Erleben entartet selten zur Roheit und gemeinen Alltäglichkeit, und die nötige Wirklichkeitsschwere hindert es am Abflauen ins Bedeutungslos-Starre.

Wir haben für jedes Land nur die hervorragendsten Werke gewählt. Wenn wir den Tod Mariae (Paris: Notre-Dame; Senlis: Kathedrale) oder das jüngste Gericht (Bourges: Kathedrale) mit dem Elfenbein im Louvre vergleichen, so sehen wir, wie einheitlich klar und edel Frankreich den Schmerz gestaltet.

Gehen wir deutschen Werken der Gotik nach (Erfurt: Domkreuzigung; Straßburg: Tod Mariae; Magdeburg: Kreuzi-

gung), so sehen wir nicht die Einheit Frankreichs. Naumburg ist somit nicht so sehr die Synthese aller Typen seiner Zeit, als der reinste Ausdruck deutscher Schmerzensempfindung. Die andern Typen hängen mit französischen und byzantinischen Einflüssen zusammen. Pisano und Giotto sind die beiden Gegenpole italienischer Kunstdarstellung, die in Donatello und Masaccio, Michelangelo und Raffael ihre Nachfolger haben.

Spätgotik

14. Jahrhundert[1])

Charakteristische Beispiele:

England

Queen Mary's Psalter, Brit. Museum London, frühes 14 Jahr.

Frankreich

Livres d'heures Jean Pucelle ca. 1327, Rotschild Paris.
Grandes heures due Duc de Berry bis 1409, Bibl. Nat. Paris.

Deutschland

Malereien der Kölner Schule.
Bayerische Kreuzigungen ca. 1400 im Nationalmuseum in München.
Hohenfurther Passionsmeister ca. 1350, Hohenfurth, Stiftsgalerie.

Böhmen

Passionale Kunigundis, Prag 1312.

Das weibliche Gefühl der Zärtlichkeit und des Mitleids, wie es verklärt und mit feinfühliger Zurückhaltung uns im französischen Elfenbein entgegentrat, nimmt nach Giotto in der sienesischen Schule eine Hauptrolle ein. Nach Giotto erscheint uns der ihm formverwandte Lorenzetti eintönig, denn

[1]) Vgl. Vogelstein: Von französischer Buchmalerei. — Vitzthum: Die Pariser Buchmalerei. — Bernath: Die Malerei des Mittelalters. — Burger: Deutsche Malerei der Renaissance Bd. I.

alles ist nur Greifen des Toten, ein Sichneigen über seine Wunden, ein leises Liebkosen. Alle Festigkeit und Kraft scheint aus den Gestalten geschwunden, und im Körper spricht nicht mehr die kompakte Masse, sondern das weiche Neigen und Biegen der Gestalten. Diese lyrisch-weibliche Zartheit, das Fehlen einer ausgleichenden Kernigkeit, wie sie Giotto besaß, das Vorwiegen der Ohnmachtsgefühle und das Zusammensinken aus Schwäche bilden die Grundlinien sienesischer Schmerzensauffassung.

Auf den Gestalten liegt der Duft von Innigkeit und Liebe, die Hände berühren nur wie ein Hauch die Wunden. Wir sind ganz fern von allem Erschüttertsein, vom Ausbruch heftiger Gefühle. Alles ist dem Irdischen in eine Sphäre des Duldens entrückt, die nur Sanftmut und Schönheit kennt. Aber diese Gefühle, ihre feinfühligen Äußerungen scheiden alle Steigerung, alle Entwicklung aus. Eben im einmaligen Festhalten eines Gefühlstones liegt die Eigenart dieses Schmerzensgefühles.

Aber die sienesische Formsprache blieb nicht an eine lokale Tradition gebunden. Sie ging über Avignon den Weg nach Frankreich, Böhmen, Deutschland und bekam so eine weltgültige Stellung. Sobald sie sich aber zum Typus wandelte, sobald sie die allgemein gültige Formel für den Schmerz wurde, schwanden aus ihr die zarten, echten Gefühlsäußerungen, und es blieb nur das, was Schulgut sein kann, haften: die aufgelösten Ohnmachtskurven, die entkräftete, schönklingende Linie, die verdünnte Sentimentalität und Weichheit einer entarteten Zeit. Aber Neues strömte in dieses Schema ein, die modische Eleganz französischer Hofkunst, die Geschmeidigkeit überkultivierter Wespengestalten, die spinnenartig langen Finger, die in flackernden Gebärden sprechen, all das brachte einen Ton von Koketterie und Theatralik in die schon veräußerlichte Auffassung, die sich nur in kaum wandelbaren Schemen verkörpern konnte.

Um diese tändelnden Gestalten wuchs ein Schwulst von

leeren Formeln, der alles ursprüngliche Gefühl überwucherte. Der Schmerz bekommt einen neuen Inhalt: er ist Anlaß zur graziösen Pose, zur selbstgefälligen Prätention, zur Stimmungsmache. Vor lauter Rührseligkeit kommen wir zu keinem einzigen Gefühl. Aber Eins hat diese Kunst: ein völliges Einordnen jeglichen Inhalts unter ihren Stilzwang. Die zerfaserten Konturen, die abgespreizten Glieder, das geschraubte Gebaren, die gekünstelten Stellungen, die Lieblichkeit der Gestalten und die verschnörkelte Linie der Gruppen sprechen genau gleich aus allen Darstellungen, ob Passion Christi oder Krönung Mariae. Eine völlige Gleichgültigkeit allem Inhalt gegenüber, die Vor- und Alleinherrschaft der Floskel, das ist der Grundcharakter dieses Stiles. Nur sind in den Schmerzensdarstellungen der Überschwang der Gebärden, das ausladende Drehen und Stellen der Figuren, die empfindsam hingegossenen Leiber aus ursprünglichen Schmerzenskurven herausgewachsen und scheinen daher eher einem Übermaß von Empfindung entsprungen als innerer Leere.

Gewiß berücksichtigen wir nur das Schema, die Grundauffassung des Jahrhunderts und lassen außer acht, daß je nach Land oder Künstler auch diese Formenwelt belebt werden kann, daß in diesen schlangenartig gekrümmten Leibern ein echtes Gefühl sprechen kann. Allein meistens sind dies Werke, wo schon das erstarkte Empfinden einer neuen männlichen Zeit den Gestalten eine handfeste Körperlichkeit verleiht oder ihnen ihre ursprüngliche verfeinerte Innerlichkeit zurückgibt. Fra Angelico ist Lorenzetti verwandt, wie ein Zeitgenosse, und die Formsprache Crivellis steht einem Laurin von Klattau oder dem Altarvorsatz von Narbonne (Louvre) näher als irgendeinem Venezianer. Dieser Manier entspringt auch die Formsprache Botticellis und die der Avignonesischen Pietà, nicht nach der Seite des Zierlichen übersteigert, sondern in der Vorherrschaft überschwänglichen Gefühlskurven der Spätgotik nahe verwandt.

Daß die Maria Mittelpunkt der Schmerzensäußerungen ist und ihre Rolle nur mit dem femininen Johannes teilt, ist in dieser weibischen Kunst selbstverständlich.

Die Hohlheit und Mattigkeit der inneren Anteilnahme erreicht in der Kleinkunst den Tiefpunkt der Entwicklung. Die Bewegung läuft sich tot in verzerrten, abgenützten Formen, die wohl in wiegender Grazie bewegter Linien einen ästhetischen Reiz besitzen, aber jeglicher wahren Empfindung fremd sind. Erst eine Kunst, die alle diese zimperliche Zartheit mit derber Faust zerbricht, wird neue Gefühlsmomente im Schmerz finden und neue Formeln für ihren Erlebniswert schaffen.

Die Gefühlsentartung hat in einer abgeleiteten Kunstepoche sich in einem Schema ausgedrückt, das wir als typischen Vertreter der Entgleisung des Ausdruckstypus ansprechen können.

Die Ausgangsform liegt in Siena oder richtiger in der Verbindung Frankreichs mit Siena, und die letzten Ausläufer lassen sich vereinzelt in allen Ländern im XV. und XVI. Jahrhundert nachweisen. Erst die Hochblüte der Renaissance bedeutet das völlige Schwinden dieser Formwelt, die aber gestärkt durch naturhaftere Gebilde wieder auflebt im nordischen Manierismus[2]) und wesensverwandte ausgekrümmte Gebärden und emphatisches Gebaren bei allen Vertretern zeigt. Die aufgeregte Hastigkeit dieses Stiles ist nur eine andere Veräußerungsform als das schmachtende Hinsinken der früheren Zeit. Aber der Richtungsreichtum an Verrenkungen, die Gesuchtheit erkünstelter Stellungen, die Überreiztheit und Affektation aufgeblasener Schemen erlauben die Entwicklung mit der schalen Verödung überspannter Formen im XVI. Jahrhundert abzuschließen.

---

[2]) Antwerpener Meister von 1520. Der Meister des Todes Mariae. Hamburg, Sammlung Weber. Vgl. Heidrich: Altniederländische Malerei Abb. 128.

15. Jahrhundert[3])

So lange die Kunst Großkunst ist, also nach architektonischen Gesetzen ihre Grundformen baut, sind ihre seelischen Ausdrucksmittel auch auf die Großformen beschränkt. So werden: Gebärde, Gesamthaltung des Körpers, Schwung der Gewänder Hauptträger des Ausdrucks sein. Daher kommt es, daß bei der Betrachtung der Großkunst die Analyse dieser Teile auch die Gesamtform erschöpft, und das Vernachlässigen der Physiognomik kein großer Mangel erscheint. Sobald wir aber zu Formen der Kleinkunst übergehen, verschiebt sich der Schwerpunkt, denn nicht die großangelegte Struktur ist wichtig, sondern die verfeinerten und beseelten Einzelformen. Wir müssen von vorne herein in der Trennung von Groß- und Kleinkunst den wahren Formwert und nicht das äußere Format als ausschlaggebend betrachten. Ein Tafelbild: Fra Bartolommeos Pietà ist ein Werk der Großkunst und Holbein des Älteren Fresken in Augsburg sind Kleinkunst.

Für jede Kleinkunst ist das Physiognomische von höchster Wichtigkeit gegenüber den rein körperlichen Ausdrucksmitteln. Natürlich wird jede schematische Kleinkunst auch darin ihre Entartung zeigen, daß die Gesichter leer und glatt den ausdruckslosen Gebärden entsprechen. Aber in jeder ursprünglichen Kleinkunst wird das beseelte Antlitz den Vorrang haben gegenüber den oft zufälligen Augenblicksgesten.

So lange wir Typenkunst vor uns haben, wo die vielen Lebensgebärden auf wenige wesentliche und eindeutig-überzeugende reduziert sind, so fühlen wir etwas allgemein Gültiges, Gesetzmäßiges in ihnen. Sie werden meistens in Ruhe-

---

[3]) Vgl. Heidrich: Altdeutsche Malerei, altniederländische Malerei. — Venturi: Storia dell' arte italiana. — Klassiker der Kunst: Perugino Donatello, Michelangelo, Mantegna. — Kristeller: Mantegna. — Wölffin: Die Kunst Albrecht Dürers. — Kristeller: Holzschnitt und Kupferstich — Mâle: L'art religieux de la fin du Moyen âge. — Platten von Stoedtner Berlin, — Schubring: Donatello.

formen gestaltet, damit das Bleibende, Zeitlose ihrer Gebilde festgelegt wird. Sie haben ein bestimmtes Verhältnis zum Körper, zur Gesamthaltung, zur Komposition.

Auch in typischen Werken des Ausdrucksstiles haben wir dieses Herausschälen der Gebärden aus dem Bewegungsrhythmus durch Vergrößern ihrer organischen Form oder Übertürmen weniger ausdrucksvoller Teile. Sobald aber die Kunst Naturwahrheit zum Ziel hat, verliert sie den Sinn für den Wert dieser allem Zufälligen enthobenen Form und strebt möglichst großen Reichtum an mannigfaltigen Gesten an. Sie verläßt die beschränkte Zahl und die ausgewählte Edelform und sucht auch im Trivialsten einen Ausdruckswert.

Daß alle Denkmäler des XV. Jahrhunderts mehr einen malerischen oder graphischen als plastischen Charakter haben, liegt am Subjektivismus des Jahrhunderts. Die Skulptur fordert räumliche Abgeschlossenheit, die Malerei hingegen begünstigt alles, was Übergang und augenblickliches Aufflackern bedeutet. In diesem Jahrhundert der Übergänge und Lockerungen wird die Grundform mit wenigen Ausnahmen malerischer sein, als die der Hochrenaissance. Und nicht die Komposition, nicht die Gruppe wird sich einprägen, sondern die Einzelgestalt mit ihrem Reichtum an Binnenform und mit der gleichmäßigen Beseelung aller Teile.

Die beiden Grundtendenzen des XV. Jahrhunderts: Kleinkunst und Realismus erschweren äußerst eine einheitliche Betrachtungsweise der Gebärde.

Der Schmerzenskopf Christi, wie er in der französischen[4]) Kunst eine tragisch ergreifende Gestaltung gefunden hat, ist so wichtig für die besondere Art des Wühlens in äußerst ver-

[4]) St. Nizier de Troyes: Christus den Tod erwartend. — Tête de Christ Louvre. Zu vergleichen „Das erbärmend Bild", der Ecco Homo, wie er in Deutschland durch Dürer, der ihn als Titelbild der Passion nimmt, am ergreifendsten gestaltet worden ist. Italien hat den Christus, der von Engeln oder von Maria und Johannes gestützt aus dem Sarkophag in Halbfigur sichtbar wird, bevorzugt.

feinerten Schmerzensgefühlen, daß wir mit der Ausscheidung dieser Gruppe eine große Lücke im Gesamtbild des Jahrhunderts hinterlassen. Der Wille, den Schmerzensäußerungen bis in die trivialste und peinlichste Genauigkeit nachzugehen, das Weinen und Flennen mit in die Kunstschöpfungen einzubeziehen, verunmöglichen ein einheitliches Zusammenfassen der Grundtypen. Wir können nur versuchen, je nach Land oder Werk, die uns wichtig scheinenden Züge zu skizzieren, verzichten aber von vorne herein auf erschöpfende Beschreibung alles Dargestellten.

Eins scheint uns als Voraussetzung wichtig: charakteristisch ist schon der bloße Mangel an Einheitlichkeit, die Willkür und Maßlosigkeit vieler Formen und das Fehlen einer wählenden und sichtenden Formtendenz, die alles Lebensvolle in ein Bleibendes wandeln würde. Gewiß ist immer eine Klärung von Gebärde zu Gebärde vorhanden, aber die Grenze zwischen Kunstform und Panoptikum wird oft verwischt. (Mazzini: Beweinung, Modena. S. Giovanni).

Die abschreckende Häßlichkeit eines Tura (Beweinung im Louvre), die rücksichtslos ekelerregende Gefühle erweckt, finden wir wieder in verwandten Werken anderer Länder. (Meister von Flémalle, Christus am Kreuz, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Sie sprechen alle von höchster Empfindsamkeit und krankhafter Zärtlichkeit. Die Gier, im Schmerz zu wühlen, ist Grundtendenz des Jahrhunderts, und die Äußerungen finden wir gleich häufig in der Mysterienbühne wie in der bildenden Kunst. Das Küssen und Umarmen des verwesenden Leichnams (Veit Stoß: Pietà, Kupferstich München), das stürmische Umschlingen des Kreuzesstammes, (Bibl. nat. latin 9471, fo 41 Anfang des XV. Jahrhunderts. Siehe Mâle, Bd. II, S. 123, Deutsche Holzskulpturen Sammlung Roetgen) das unersättliche Sichversenken in den Anblick der Wunden (Hans Baldung Grien: Beweinung, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), alles das spricht deutlich für eine Wollust am Schmerz. Welch ein Ab-

stand zwischen der sachlichen Beschreibung historischer Facta in der Bibel und den Betrachtungen eines Pseudo Bonaventura[5]). Das exaltierte Gebaren, die vielfältigen Zärtlichkeitsgesten, vom sanften, leisen Berühren bis zum leidenschaftlichen Umklammern, sie alle beweisen, daß der strenge und sachliche Inhalt früherer Jahrhunderte einem maßlosen Ausströmen innigster Zärtlichkeit gewichen ist.

Der Kultus des Schmerzes verlangt äußerst vielfältige Ausdrucksmittel. Das Verwenden volkstümlicher Gebärden, z. B. das Schmeißen und Fuchteln mit den Armen oder das Umklammern der Kniee sind Äußerungen einer realistischen Kunst, die auch in der trivialsten Ausdrucksart einen Wert finden. (Dürer: Beweinung, ca. 1498, Holzschnitt. Dürer: Kreuzabnahme 1521, Federzeichnung).

Versuchen wir außer diesen Grundtendenzen: Wühlen im Schmerz und plattrealistischen Gefühlen noch andere typische Eigenheiten herauszuschälen, so stehen wir vor zwei Hauptäußerungen des Schmerzes überhaupt, der insichgekehrten Verinnerlichung und der pathetischen Ausladung.

Die größte Verinnerlichung des Schmerzes meidet jede Gebärde. Stumm und starr sinkt Maria hin, überwältigt vom unfaßbaren Weh. Nur ein verhaltenes Schluchzen, ein leises Abwehren, bevor sie ohnmächtig zusammenbricht. Dieser Zustand des Halbbewußten, das Schwinden der Lebenskraft, das Zurückfluten aller Gefühle nach innen erleben wir in den schlaff und leblos herabhängenden Armen der gestützten Maria (Solesmes, Tonnerre), Zurücksinken und sanftes Abwehren erhobener Hände sind rührende Zeichen eines weichen Empfindens. Und neben diesen Ohnmachtsgefühlen: das Beten. (Quinten Massys: Beweinung, Antwerpen, Museum). Das

---

[5]) Méditations sur la vie de Jésus Christ (latein), Autor italienischer Franziskaner des XIII. Jahrh., genannt Joannes de Caulibus. In der großen Ausgabe der Werke Bonaventuras im X. Band, nicht von Bonaventura selbst, daher Pseudobonaventura.

schlichte Falten der Hände oder das Erheben verschlungener Hände zum Antlitz begleiten die sanfte Klage. Kaum lauter wirkt die Hand, die ans Herz greift, wie um das Stechen zu lindern. Das Erleben beugt die Menschen nieder, überläßt sie hilflos ihrem Leid, und sie ergreifen uns durch ihre Schwäche und weibliche Hingabe.

Allein dieser passiven Innerlichkeit, wo das überwältigende Leid alle Standhaftigkeit ausschaltet, die Körper so sanft erbeben läßt, daß sie vor lauter verhaltenem Weh ruhig erscheinen, tritt ein inbrünstiges Ergriffensein entgegen, das die Leiber aufrichtet und uns eindringlich in den Bann ihrer Erregung einschlingt.

Der Kopf wird dann gestreckt, den die Hand stützt, das Beten entwindet sich emporgewundenen Händen, die Hand reckt sich gespannt und gekrampft, und neue Ströme fließen durch die erzitternden Glieder. Es schwillt die Form uns entgegen, die Hände flackern auf wie ein Schluchzen, und aus Dumpfheit entringt sich inbrünstiges Beten. (Riemenschneider: Beweinung Christi, Maidbrunn bei Würzburg, ca. 1525, Veit Stoß: Pietà, ca. 1526, Jakobskirche Nürnberg, Meister von Meßkirch: Christus am Kreuz, Donaueschingen).

Doch ist das Verhalten und Niederhalten der Schmerzensausbrüche stärker als das Herausdrängen, und so bleibt neben milder Stille der Ohnmachtsgebärden auch dieses erregte Ergriffensein dumpf und lautlos.

Keusches Verschließen des Schmerzes, Meiden jeglicher Veräußerlichung, sanfte Hingabe und Schwäche leben in lautlosen Ruheformen. Aber wenn der Schmerz unter lebensstarke Heroen fährt, wie ein Sturm sie hinreißt und überwältigt, dann muß er sich in tatenvollem Aufruhr äußern. Die innere Flut entlädt sich in ausfahrenden Gebärden, im Schwung aufflatternder Gewänder, in schmetternden Gesten. In allen Formen wogt es voll bewegten Strömens. Jede ausladende Gebärde wird übersteigert, da sie im wirbelnden Gewand und hoch-

trabenden Schreiten einen Widerhall voller Wucht und Kraft erhält. Die Gestalten dröhnen in ihrer Erregung, und die Bewegung schäumt in all dem Aufwall. Das quellende Leben bricht aus allen Poren und reißt alles mit sich im Wirbel heftiger Leidenschaft. Donatello, Mantegna strotzen voller Leben trotz aller Emphase. Aber nahe liegt die Entgleisung. Wild und ausschweifend rasen die haareraufenden Mänadengestalten in St. Lorenzo, rhetorische Deklamation spricht aus Sodomas Figuren. Es braucht eine Hochspannung innerer Energien, einen Ausgleich zwischen schwellender Kraft und groß gehaltener Geste, und jede Überspannung maßloser Gefühle oder die inhaltsleere, großtuende Pose nehmen dem Pathos seine Berechtigung.

Die pathetische Ausdrucksform wäre eine Verschmelzung des Ausdruckstypus mit dem Statuarischen, da wohl die Gebärden und Körper ausdrucksgeladen sind, aber eine feste Verankerung von Pfeilergestalten notwendig ist, um die erregten Leiber in Fugen zu halten.

Diese beiden Hauptkontraste seelischer Erlebnismöglichkeiten: das verinnerlichte Einschließen des Schmerzes im Innern und das Ausbrechen alles Leides nach außen sind allgemein menschliche Äußerungen der Affekte. Scheiden wir aber Mischtypen aus, so wird uns doch die erste Erlebnisart im Norden: Frankreich, Deutschland, Niederlande, die zweite häufiger in Italien begegnen.

Die italienische Hochrenaissance[1])

S. Maria Antiqua zeigt bestimmt und deutlich, wie architektonisch die Kreuzigung aufgebaut werden kann. Sie kennt nur drei parallele Vertikalen und darüber eine Horizontale.

---

[1]) Vgl. Wölfflin: Klassische Kunst. — Steinmann: Die sixtinische Kapelle — Justi; Michelangelo Leipzig 1900. — Frey: Die Handzeichnungen Michelangelos. — Venturi: Storia dell' arte italiana.

Mathematisch-abstrakt wirkt dieses Schema auf uns, aber wir wissen, daß alle Großkunst auf diesen ursprünglichen Richtungskontrasten aufbauen muß.

Giotto ist reicher an Richtungen, aber klar und eindeutig sind wenige Hauptstellungen festgelegt. Im XV. Jahrhundert stehen in all dem Wirrwarr von Kunstformen einzelne Künstler da, die festgefügte Körper in einen unwandelbaren Rhythmus einrammen: Jacopo della Quercia, Masaccio, Piero della Francesca. Hätten wir von Piero della Francesca eine Passionsdarstellung, so wäre für immer der statuarische Typus in geometrischer Gesetzmäßigkeit ohne jegliche Gefühlsanteilnahme festgelegt. Wir müssen aber als Beispiel einen geringeren Künstler wählen, bei dem äußere Symmetrie an Stelle innerer Gesetzmäßigkeit tritt: Perugino. Kalt und öd wirken seine Bilder auf Beschauer, die von devoter Süßlichlichkeit unberührt bleiben. Hart stoßen die Vertikalen der Klagenden auf die Horizontale des Leichnams. Äußerlich und abstrakt wirkt das Schema, das aber den Körper nur für die Gliederung der Bildfläche braucht und seine Gefühlskurven nicht ausnützt. Diese eckige Härte und eintönige Gleichheit paralleler Glieder sind Zeichen einer unreifen Großkunst. Diese durch äußere Faktoren festgelegte Konstruktion ist Vorstufe zu feierlichem Aufbau gegenüber freier Gruppierung ausdrucksbewegter Qualgestalten.

Gewiß wird die symmetrische Anordnung, die zusammenfassende geometrische Linie auch in der Hochrenaissance wichtig sein, aber nicht hart und streng wird sie wirken, sondern gesetzmäßig organisch. Ausgeglichen gleitet sie durch die Gestalten, sie weich umflutend, so daß sie aller Zufälligkeit entrückt, in das Reich des Bleibenden, Beruhigten erhoben wird. Der Umriß wird aus einer spröden Eckigkeit zum melodischen Fluß weiter Kurven. Eben diese Ausgeglichenheit, diese verklärte Wirklichkeit bestimmen die Stimmung. Vornehm, edel, groß und feierlich ist der beruhigte Schmerz, der aus klaren, einfachen Gebärden spricht.

Wenn die Maria bei Sebastiano del Piombo die sanft aufeinander gelegten Hände gegen die Schulter hebt, so fühlen wir im sanften Schwung dieser frei gelösten Geste nur Feierlichkeit und Repräsentation, nicht aber den Jammer der Mutter. Daß der gewellte Umriß kompositionsbestimmend ist und gleichfließt, ohne Ausbuchtung auch, wo er die Gebärde umhüllt, bewirkt die Strenge des Stiles, der alle Äußerungen der Affekte dämpft und der Gesamthaltung unterordnet.

Stumm neigt sich Maria bei Fra Bartolommeo Christus entgegen, und Magdalene, die sich auf die Füße des Leichnams wirft, umschlingt sie so weich mit ihren Armen, daß das Geballte ihrer Körpermasse stärker zu uns spricht als Leidenschaft und Erregung.

Den hehrsten Ausdruck von Würde und Hoheit hat Michel Angelo in seiner frühen Pietà gefunden. Die ganz stille Hand entsteigt der Lautlosigkeit der Gruppe und spricht nur von Gefaßtheit und Zurückhaltung.

Wir müssen zum Stich von Marc Anton nach Raffael greifen, um ausgebreitete Hände, also die große ausladende Geste zu finden. Allein auch die pathetische Ausladung ist so ausdrucksklar, daß sie in all die andern bedeutenden, maßvollen Gebärden sich einordnen läßt durch ihr Einbezogensein in den großfließenden Hauptkontur.

Im statuarischen Typus der Hochrenaissance haben wir nur den gedämpften Schmerz, der in schönen Wogen zusammenklingender Linien einen ruhigen und anspruchslosen Ausdruck findet. Das Klare und Bedeutende aller Gebilde äußert sich auch in den fest-umrissenen Händen, die eindrucksvollschweigend eine immer sich gleichbleibende Affektdämpfung ausdrücken. Für die Komposition sind nur die freien, geometrischen Gesamtformen ausschlaggebend, die in getragenem Wohllaut die Bildfläche gliedern. Nicht nur die Gefühlsdämpfung bestimmt die Schmerzensäußerungen, sondern auch ihr Zurücktreten gegenüber andern Darstellungen. Die Passion

Christi verliert für die Kunst Italiens ihre zentrale Stellung seitdem andere Aufgaben sich in den Vordergrund gedrängt haben. Der Schwerpunkt liegt in der Profanarchitektur, und die religiösen Darstellungen weichen der Mythologie und dem Bildnis.

Der Isenheimer Altar

Wir haben das XV. Jahrhundert unter einem Bild zusammenzufassen gesucht. Italien und den Norden in einem Zuge zu nennen, erscheint befremdend, wenn man denkt, daß das Mittelalter im Norden noch weiter lebt bis zum XVI. Jahrhundert, und daß es schon in Italien mit Jacopo della Quercia (um 1400) tot ist. Aber was Italien an Schmerzensdarstellungen bringt, ist oft noch von gotischem Geist getragen. Crivelli, Tura, sogar Botticelli zeigen in ihrer Empfindsamkeit eine Verwandtschaft mit Deutschland und Frankreich. Als aber die neue Form zur höchsten Reife gediehen war, da blieb auch im Schmerzensempfinden nichts Mittelalterliches mehr. Das Leiden und die Qual müssen einer heorischen Beherrschung und Repräsentation weichen. In Italien ist die Abschwächung des Leidens und das Schwinden der Passionsdarstellungen in der Entwickung offenkundig.

Der Norden aber, für den die Antike nur ein aufgepfropftes Reis gewesen ist und nie seinem innersten Empfinden entsprochen hat, erlebt in der Zeit um 1520 einen Höhepunkt seines Empfindens. All der Schmerz, der wild aufgewühlte Gestalten geschaffen hatte, der die Menschen bis in die Tiefe aller Zärtlichkeit und Empfindsamkeit hatte niedersteigen lassen, dem keine noch so ergreifende Liebkosung des Toten Genüge leisten konnte, er muß noch einmal gesteigert werden und aus der Lauheit des Zufälligen zu einer Höhe geführt werden, von der aus alles übrige zur Vorstufe herabsinkt. Ein Werk, das die ganze Inbrunst des XV. Jahrhunderts ertönen

läßt, muß in diesem mittelalterlichen Empfinden auch das Dogma, das immer noch in der Ausgestaltung der Symbolik lebt, mitverkörpern.

Die vielen Beweinungen und Pietàs, die ergreifend innig sind, tragen einen intimen Charakter. Schon das Thema der Pietà und der Grablegung, fordert die Stille. So kommen die Werke nicht zur Großform, die zwingend und eindeutig gestaltet würde. Die Großform, die überzeugend und stark zu uns sprechen würde, kann aber nicht in ruhiger Zurückhaltung Italien verwandt sein, sondern sie muß aufflammen und hinreißen zu höchstem Pathos. Sie ist ein Abschluß, denn das Mittelalter stirbt kirchlich und künstlerisch mit dem Trienter Konzil, und die Kunst des Barocks hat so ganz neue theologische und künstlerische Grundlagen, daß keine Brücke von der mittelalterlichen Innerlichkeit zur ausschweifenden, sinnbetörenden Kirchenkunst des Barock führt.

Dieses Werk ist ein Werk der Malerei: der Isenheimer Altar. Er bedeutet künstlerisch die Großform des Nordens und seinem Gefühlswert nach den höchsten Ausdruck mittelalterlicher Pathetik. Vorstufe ist die Gesamtwelt der Passion des XV. Jahrhunderts, und doch scheint uns ein Werk besonders nahe verwandt zu sein, Rogier van der Weyden. In seiner Kreuzabnahme (Escorial) gibt er durch die schwerlastenden Schmerzenskurven ein Bewegungsbild, das wir schon zur Großform rechnen können.

Neben realistischem Gebaren: eine der Klagenden wischt sich mit einem Tuch die verweinten Augen, Johannes und eine andere Klagende richten mühevoll die ohnmächtig zusammensinkende Maria auf, haben wir eine Gestalt, die ganz vom Schmerz ergriffen ist und voller Qual sich windet und beugt — Magdalena. Bei ihr ist das Ringen der Hände, das Ausrecken der Arme, die den Kopf einrahmen, Gestaltmotiv. Spiralförmig entwindet sich den einsinkenden Knien, den verrenkten Schultern die Wehgebärde. Martervoll verzieht sie das

Antlitz, doch stärker wirkt die bildbauende, gebrochene Körperlinie.

Ihre Körperbewegung findet beim freisymmetrischen Aufbau der Gruppen einen abgeschwächten Widerhall in Johannes, Christi Leib bindet in weicher Schräge die einrahmenden Randfiguren. Die Gebärde der Magdalena ist eigenartig durch das Hochziehen der rechten Schulter, sie schlägt einen festen Ausdrucksring um den Oberkörper. Die Gestalt steht vereinzelt in ihrer verzweifelten Bewegtheit inmitten der Lauheit und milden Empfindsamkeit der andern. Erst in den Frauen des Isenheimer Altars findet sie seelisch und formal verwandte Wesen. Weich erscheint uns der gekrümmte Kontur der Magdalena von Rogier, wenn unsere Augen auf die harte Sprödigkeit der in die Bildfläche eingegrabenen Gestalten bei Grünewald prallen.

Die Knickung der ohnmächtigen Maria, die wurzelfest verankerte Gestalt des Johannes, aus der riesig groß die mit übergroßem Zeigefinger weisende Hand sich entfaltet, die kniende Magdalena, deren Ausdruckslinie fest verschweißt ist mit der Mariagruppe, bringen Klarheit und wuchtige Straffheit ins Bild, wie wir sie nur in ottonischen Miniaturen getroffen haben.

Das Anschwellen der Geste, wo sie Seelisches bedeutet, das Isolieren der Gebärden, die erschütternde Furchtbarkeit des Geschehens sind wesensverwandte Züge. Daß Magdalena in ihrer Ekstase Christus die verkrampften Hände mit den gespreizten Fingern entgegenstreckt, ist nur als Haltung und Gebärde verschieden von den abstrakt-drastischen Gesten des XI. Jahrhunderts, aber in der Stimmung und als formbestimmende Akzente im Bildganzen gleichbedeutend.

Wir haben nur zwei Gebärden: die weisende des Johannes und die verkrampfte der Frauen. Durch das doppelte Aufwallen der inneren Bewegung in den ringenden Händen und in ihrer seelischen Verschiedenheit wird diese einzige Form

der Gebärde so gesteigert, daß sie mit ihrer Ausdruckskraft das ganze Bild füllt. Grell tönt der Überschwang bei Magdalena, stumm und starr versteinert wirkt Maria. Eindringlich-deutlich heben sich die Gebärden vom Grund ab, inbrünstig Magdalenens gerungene Hände, grimmig des Johannes zeigende Geste, verzweifelt die verschränkten Hände der Maria.

Es ist ein Zusammenklang von gesteigerter innerer Not und dämmender Bändigung, von Urkraft des Erleidens und gewaltsamem Verankern aller Leidformen in eherner Starrheit. Die durchwühlten Gestalten sind so pfahlfest eingerammt im Bilde, daß der qualvolle Krampf nicht aufschäumen kann, sondern niedergehalten wird von geprägtem, bleiern-schwerem Linienzwang.

Der Schmerz quillt in den Armen der Magdalena, er reißt sie empor zu Christus, aber der wellenförmige Rhythmus großer Wehkurven bannt in seinem Gesamtfluß die Gebärde und hindert als Damm die elementare Entladung und das maßlose Überschäumen innerer Qual.

Die Gebärde baut mit an diesen wuchtigen Schmerzenskurven, ihre Großform tönt mit im dröhnenden Vollklang starker Ausdrucksformen.

Schluß

Ottonische Kunst, Naumburg, Giovanni Pisano, Riemenschneider Rogier van der Weyden, Grünewald — alles Höhepunkte des Ausdrucksstiles tragen in ihrer Gesamtform Spannung, Zwang und Starrheit. Die abstrakte Kraftlinie ist gebrochen bewegt, nie beruhigt. Jede Biegung der Form geladen mit Ausdruck, geboren aus innerer Erregung und doch gebändigt durch ein hartes, ehernes Gesetz.

Es scheint immer eine Doppelkraft am Bilden gewirkt zu haben: ein qualvolles Entringen und Ausbrechen innerer Not und ein straffes, unbedingtes Bändigen aller überquellenden

Leidenschaft. Der Ausgleich schafft eine Harmonie, eine Gesetzlichkeit, die meisternde Energie verrät, und aus dieser Verbindung von Aufwallen und Niederzwingen entsteht eine Bewegungsform, die in aufstrebenden, sich losringenden Kurven spricht.

Aus innerer Not entringen sich die Gebärden in gewundenen und aufflackernden Rhythmen, die straffe Formung isoliert sie und gibt ihnen Klarheit und Allgemeingültigkeit. Nur aus dieser Verschweißung entsteht ihre Intensität und Kraft, nie aus Naturwahrheit und Mannigfaltigkeit.

Nicht die Eigenform einer eindeutigen Schmerzensgebärde spricht für Stärke und Höhe der Gestaltung, sondern nur das gesetzlich Überzeugende einer unbedingten Notwendigkeit. Deshalb haben wir die Gebärden nicht beschrieben in ihrer Vielfältigkeit, sondern versucht, das Ganze der Form nachzuleben, denn nur so schien uns der Eigenwert der Gebärde klar hervorzutreten.

Jede Gebärde: von der leise abwehrenden bis zur laut ausladenden kann vielfältig gedeutet werden, ausschlaggebend ist einzig die Gesamtstimmung und der Form- und Ausdruckswert aller Teile. Daher gingen unsere Darstellungen immer auf das Ganze, denn das Gesetz lebt nur in der synthetischen Form, und der Teil zeugt nur für das Gesetz.

Daß kraß diesem Ausdruckstypus der statuarische entgegentritt, erwächst ebenfalls aus der Gesamtform der Gebilde dieses Stiles. Gerade und einfach ist das freie Ausschwingen ihres inneren Lebensgesetzes. Ein kreisendes Wogen von weichen Kurven, die gelöst und widerstandslos ineinander fluten. Die Bewegung löst in uns Wohlgefallen und Schönheitsfreude aus, und keine einzige verkrampfte und heftige Geste lebt in diesen Werken, die reine und ungetrübte Höhepunkte dieser Stilform sind.

Beide Gestaltungsarten meiden die Vielheit der Gesten, aber die Wahl geschieht nach wesensfremden Voraussetzungen.

Der Wille zur Übersteigerung alles Ausdrucksmaßes läßt die Gebärde anschwellen im Ausdrucksstil, die Ehrfurcht vor der Gesetzlichkeit der Gestalt dämpft und klärt die großgehaltene Geste im statuarischen Stil. Nicht im Ausbruch überwältigender Gefühle einerseits und in der Schönheit erhabener Gesten andererseits liegt der Gegensatz beider Stilformen, sondern im Schmieden und Bezwingen inneren Überschwanges durch ein ehernes Binden, und im freien Ausgleich zwischen klarer Form und maßvollen Gefühlen.

Woraus das Bildgesetz entsteht, das erklärt erst die Eigenart der Gebärde. Das Gemeinsame beider Typen aber liegt einzig in der Größe und Vollendung ihrer Gestaltung, im Ausschalten alles Einmaligen und Zufälligen und in der Offenbarung des Gesetzes in ihren Formen.

Bibliographie

Comte de Bastard: Peintures et ornements de manuscripts (1832—1869).

Bernath: Die Malerei des Mittelalters, Leipzig 1916.

Bertaux: L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1903.

Burger-Schmitz-Beth: (3 Bände) Deutsche Malerei der Renaissance, Berlin-Neu-Babelsberg (Handbuch der Kunstwissenschaft).

Diehl: Manuel d'art byzantin, Paris 1910.

Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig 1919.

Dvorzak: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Berlin 1918.

Deri: Idealismus. Naturalismus, Expressionismus, Seemann 1919.

Dvorzak: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band 22, 1901).

Enlart und Roussel; Catalogue du Musée de sculpture comparée (Trocadéro), Paris 1910.

Faure: Histoire de l'art: l'art médiéval, l'art renaissant, Paris 1911.

Fischer: Albrecht Dürers Leben und Werke, Der gelbe Verlag, Dachau bei München.

Fourreau: Le génie gotique.

Frey: Die Handzeichnungen Michelangelos, Berlin 1909—1911.

Gonse: Les chefs-d'œuvres des musées de France: la sculpture, Paris 1904.

Hagen: Grünewald, Piper 1918.

Härtel und Wickhoff: Die Wiener Genesis, Wien 1895.

Haseloff: Codex rossanensis, Berlin 1898.

Heidrich: Die altniederländische Malerei, 1910, Diederich Verlag, Jena.

— Altdeutsche Malerei, 1909, Diederich Verlag, Jena.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, Leipzig 1889.

Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berlin 1883.

Justi: Michelangelo, Leipzig 1900.

F. X. Kraus: Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, Freiburg i. Br., 1882.

— Geschichte der christlichen Kunst (3 Bände), Freiburg im Br., 1896, 1897, 1908.

Julius Lange: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, Straßburg, Heitz, 1903.

Mâle: L'art religieux du 13e siècle en France, Paris 1906.

— L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908.

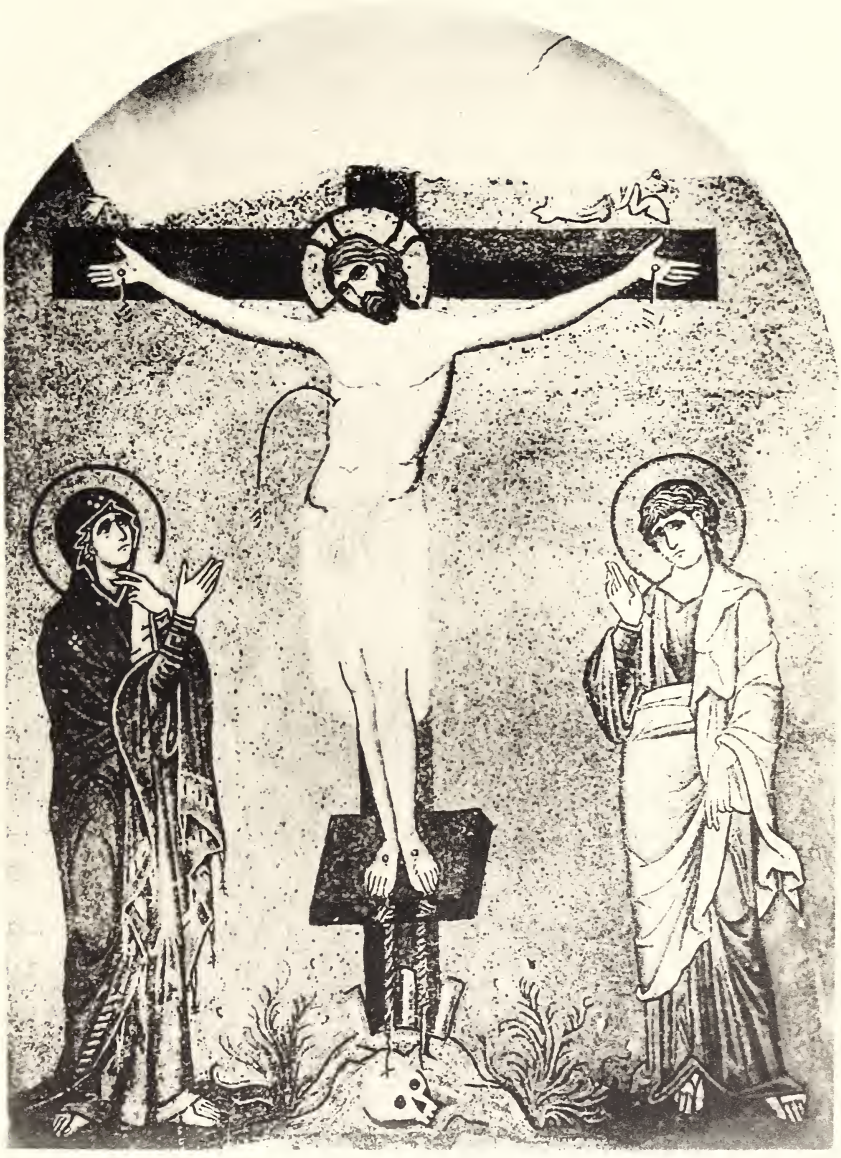
Abbé Martigny: Dictionnaire des antiquités chrétiennes, Paris 1898.

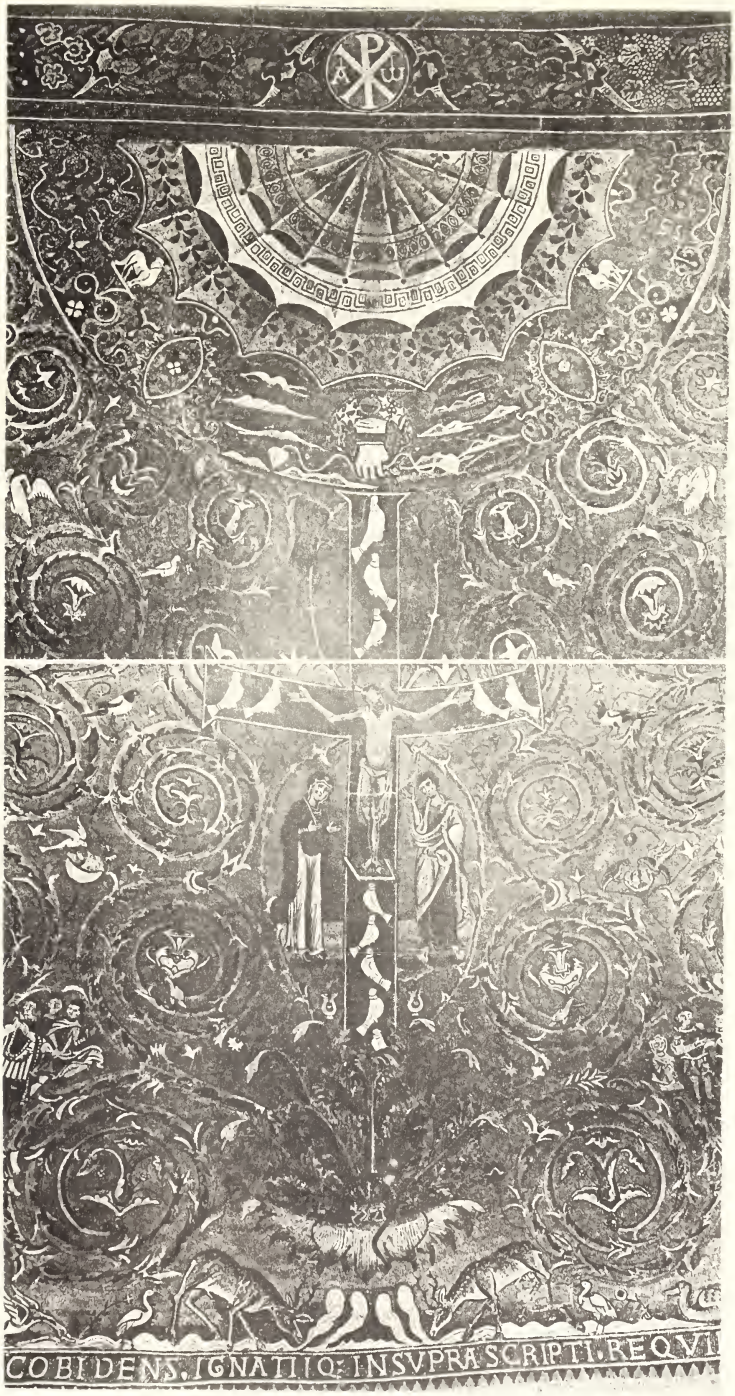
André Michel: Histoire de l'art (10 Bände), Paris, Armand Collin.
Anton Mayer: Der Gefühlsausdruck des Menschen in der bildenden Kunst, Berlin, Cassirer, 1913.
Louise Pillion: Les sculpteurs français du 13e siècle, Paris, Librairie Plon.
Sauerlandt: Deutsche Plastik des Mittelalters, Düsseldorf und Leipzig (Blaue Bücher).
Lubke-Semrau: Handbuch der Kunstgeschichte (5 Bände).
Scheffler: Geist der Gotik, Insel-Verlag 1917.
Schubring: Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin-Neu-Babelsberg (Handbuch der Kunstwissenschaft).
Schmarsow: Masaccio-Studien, Kassel 1895—1896.
Schubring: Donatello, Stuttgart und Leipzig 1917.
Steinmann: Die Sixtinische Kapelle, München 1905.
Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, Leipzig 1901.
— Die Salzburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts.
Thode: Giotto, Bielefeld und Leipzig 1899.
Tikkanen: Die Beinstellung in der bildenden Kunst, Helsingfors 1912.
J. Vogelstein: Von französischer Buchmalerei, Delphin-Verlag 1914.
Voege: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894.
— Ein deutscher Schnitzer des 10. Jahrhunderts (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Band 21, 1899).
Venturi: Storia del arte italiana (6 Bände).
Graf Vitzthum: Die Pariser Buchmalerei von der Zeit des heiligen Ludwig bis Philipp von Valois, Leipzig 1909.
Vitry et Brière: Documents de sculpture française du moyen âge, Paris 1904.
Weese: Renaissance-Probleme, Bern 1906.
— Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1914.
Wilpert: Die Malereien der römischen Katakomben (1. Band Text und 3 Bände Abbildungen), Freiburg i. Br. 1905.
Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905.
— Die klassische Kunst, München 1914.
— Die Bamberger Apokalypse, München 1918.
Wörmann: Handbuch der Kunstgeschichte (3 Bände), Leipzig und Wien 1911.
Worringer: Formprobleme der Gotik, München, Piper 1912.
— Abstraktion und Einfühlung, München, Piper 1911.
Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst (2 Bände), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neu-Babelsberg.

1

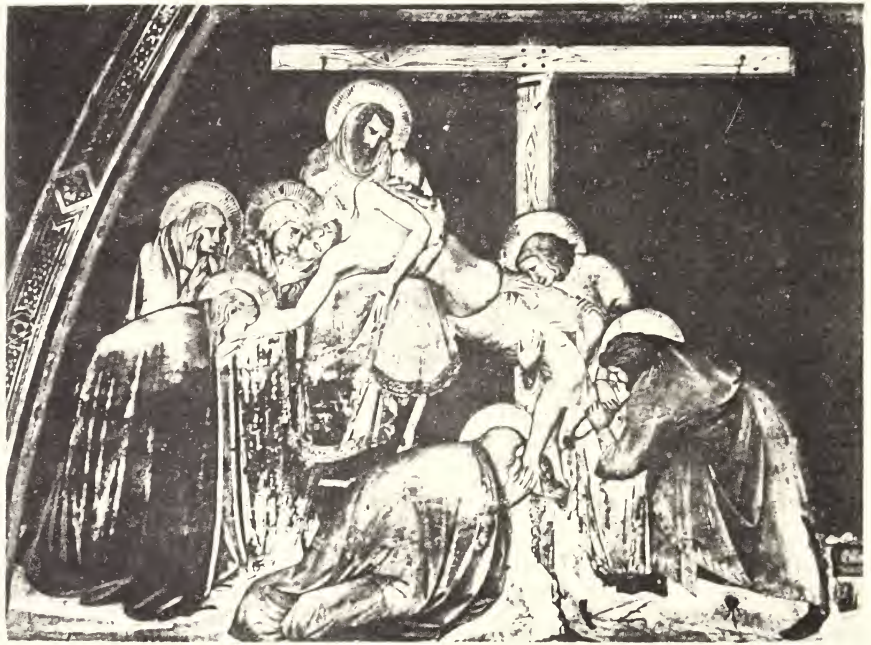
2

SCA MARIA
LONGINVS
SCS IOANNIS



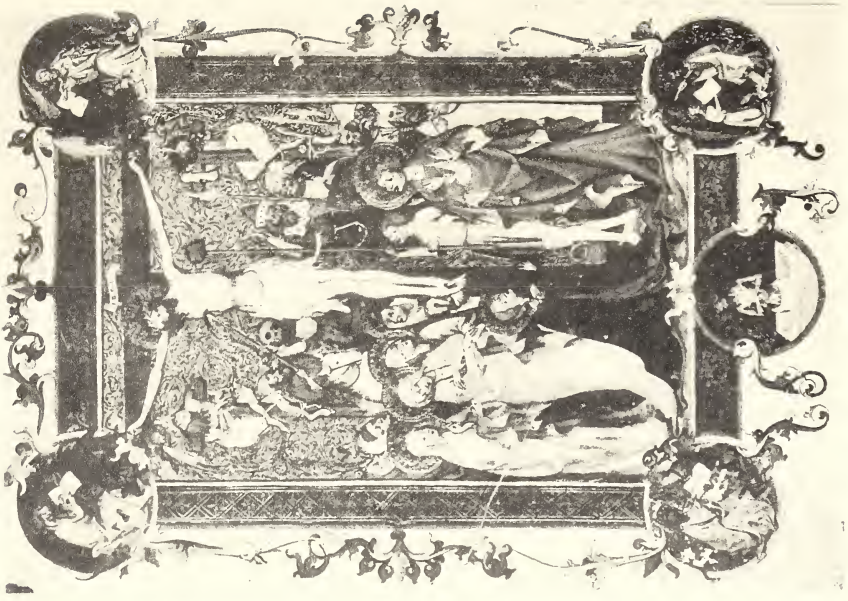

A
ω
COBIDENS. IGNATII Q: INSVPRA SCRIPTI. REQVI

†ANNUAT HOC AGNUS
IN CRUCE
XPE TUA
CON FIGE
NOCEN TIA
CUN CTA
STEL UIRGO
LA MA IOHAN
RIS NES
STEPEREMPTUS



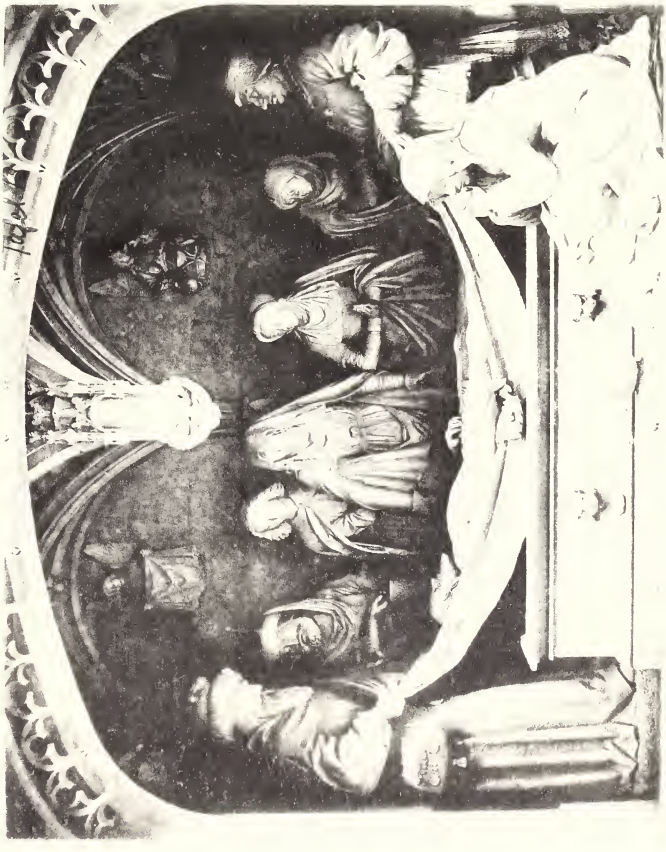
1

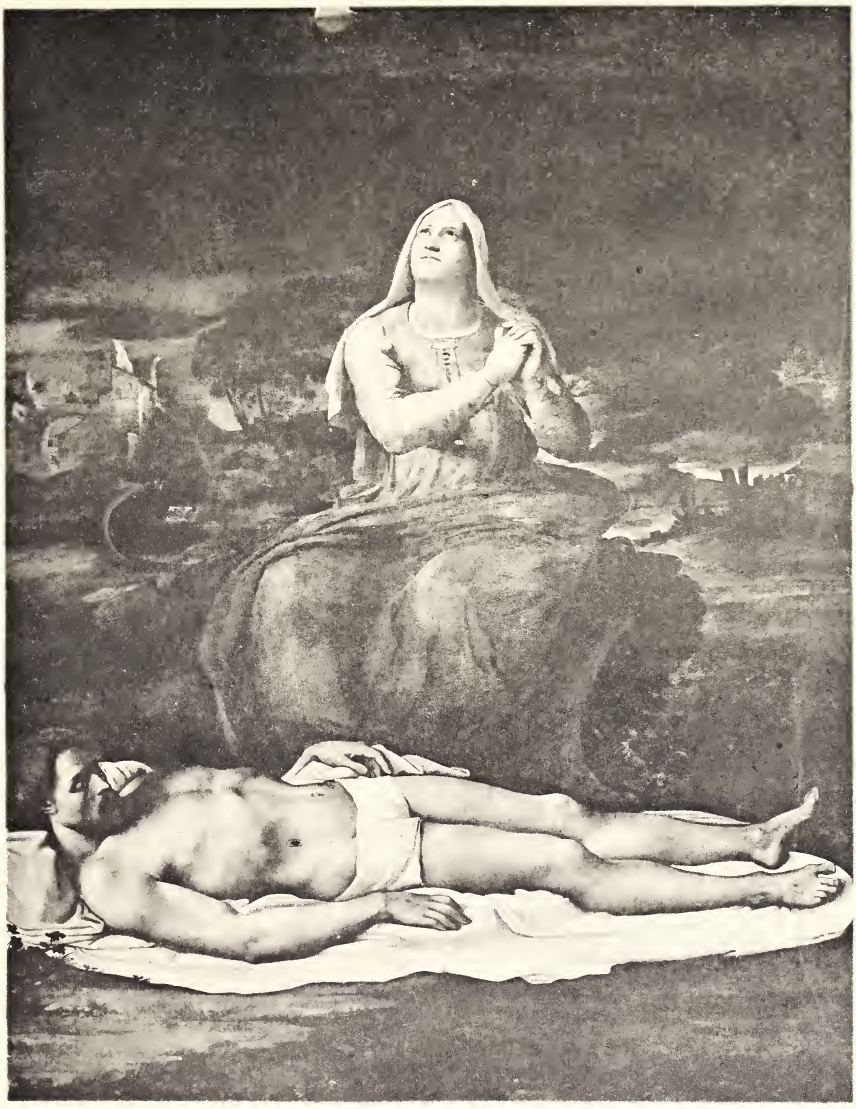
2

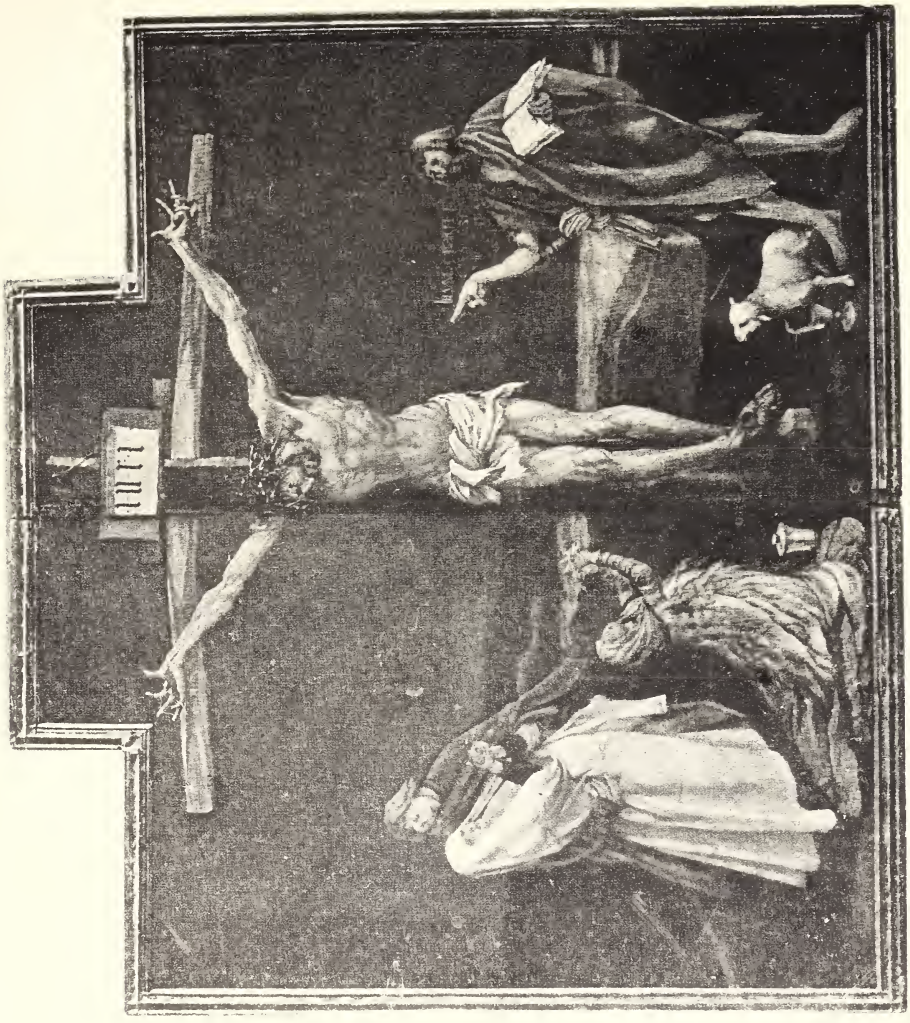


1

2






INRI

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00714 6232

Die **„Studien zur deutschen Kunstgeschichte“** erscheinen wie bisher, ebenso **„Zur Kunstgeschichte des Auslandes“**. Eine neue Folge, betitelt: **„Études sur l'art de tous les pays et de toutes les époques“**, beginnt soeben zu erscheinen. Beiträge für diese drei Folgen sind stets willkommen. DER VERLAG.